Hans-Georg Gadamer

Actualitatea frumosului

III.260.539

POLIROM

Plural

BCU IASI CENTRUL UNIVERSITAR LIBRARY

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU" IAŞI
III 260.539

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

227

PLURAL M

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Această ediție a fost publicată cu sprijinul Central European University Translation Project, finanțat de OSI-Zug Foundation, și cu contribuția Center for Publishing Development din cadrul Open Society Institute – Budapesta, precum și a Fundației pentru o Societate Deschisă România.

HANS-GEORG GADAMER (n. 1900) este unul dintre cei mai importanți hermeneuți ai secolului. Concepută în felul unei filosofii practice, hermeneutica sa vizează teme ca moralitatea și voința, relația cu celălalt, fenomenul puterii, religiozitatea și simțul estetic, revolta și angoasa, simțul legii și suferința.
De același autor: *Platos dialektische Ethik. Phänomenologische Interpretation zum „Philebos"* (1931); *Plato und die Dichter* (1934); *Volk und Geschichte im Denken Herders* (1942); *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960); *Hegels Dialektik. Fünf hermeneutische Studien* (1971); *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge „Attemkristal"* (1973); *Idee und Wirklichkeit in Platos „Timaios"* (1974); *Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft. Aussätze* (1976); *Die Idee des Guten zwischen Plato und Aristoteles* (1978); *Heideggers Wege. Studien zum Spätwerk* (1983); *Gedicht und Gespräch. Essays* (1990); de asemenea, *Lob der Theorie* (1983) și *Das Erbe Europas* (1989), apărute în traducere românească, *Elogiul teoriei. Moștenirea Europei*, Polirom, 1999.

Redactor: Dana Zămosteanu
Coperta: Manuela Oboroceanu

Hans-Georg Gadamer: *Kunst als Aussage*

© 1993 by J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen
© 2000 by Editura POLIROM, Iași, pentru prezenta traducere

Editura POLIROM
Iași, B-dul Copou nr. 4, P.O. Box 266, 6600
București, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale:

GADAMER, HANS-GEORG
Actualitatea frumosului / Hans-Georg Gadamer;
trad. de Val. Panaitescu; – Iași: Polirom, 2000
216 p.; 23 cm – (Plural M)
Tit. orig. (germ.): *Kunst als Aussage*
Index.

I. Panaitescu, Val. (trad.)

ISBN: 973-683-533-2

1

Printed in ROMANIA

Hans-Georg Gadamer

ACTUALITATEA FRUMOSULUI

Traducere de Val. Panaitescu

216277
ALE
015136
B.C.U. - IASI

POLIROM
2000

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Creație poetică și interpretare

Există o veche stare tensională între activitatea artistului și aceea a interpretului. Tălmăcirea capătă în ochii artistului aparența bunului-plac, dacă nu chiar pe aceea de activitate superfluă. Această tensiune se acutizează atunci cînd tentativa de interpretare se face în numele și în spiritul științei. Artistul creator tratează cu și mai puțină încredere ideea că aspectele discutabile ale interpretării ar putea fi depășite prin metode științifice. Tema „Creație poetică și interpretare" reprezintă un caz special al relației generale dintre creator și interpret. Fiindcă nu rareori, cînd e vorba de poezie și de creație poetică, preocuparea interpretării se reunește cu aceea a propriei creații artistice într-o singură persoană. Aceasta arată că relația dintre creația poetică și interpretare este mai strînsă decît în cazul celorlalte arte. Chiar și acolo unde interpretarea are loc cu pretenție de știință, ea nu comportă integral acel caracter îndoielnic ce i se atribuie, în general, față de creația poetică. Se pare că metodele științei abia dacă depășesc, în acest caz, ceea ce intervine în orice experiență rațională cu poezia. O atare presupunere este cît se poate de îndreptățită dacă ne gîndim la măsura în care reflecția filosofică a pătruns în poezia modernă a secolului nostru. Relația dintre creația poetică și interpretare nu este stabilită pornind doar de la știință sau filosofie, ci este și o problemă internă a actului creator însuși, atît pentru poet, cît și pentru cititorul său.

Cînd pun în discuție tema în acest sens, nu intenționez să iau poziție față de concurența ce se poate ivi, în pretenția de interpretare, între cel ce vorbește în numele științei și artistul

cuvîntului[1]. Aș dori să-mi fac doar meseria, adică să arăt, cu sprijinul gîndirii, care este realitatea. A arăta ceea ce este înseamnă, în domeniul gîndirii, a învăța cititorii să vadă ceva ce toți putem pricepe.

Întrebarea este, așadar, următoarea: pe ce anume se întemeiază vecinătatea dintre creația poetică și interpretare? Evident că ele au ceva în comun. Amîndouă se realizează prin intermediul limbii. Există însă și o deosebire și se pune întrebarea cît este ea de profundă. Paul Valéry a exprimat în modul cel mai sugestiv diferența ce domnește aici: cuvîntul vorbirii zilnice, precum și cel al discursului științific și filosofic trimit la ceva și, efemere, se mistuie îndărătul a ceea ce indică. Dimpotrivă, cuvîntul poetic se indică pe sine și durează. Primul cuvînt seamănă cu o monedă oferită dintr-o parte într-alta, ținînd loc de ceva, pe cînd celălalt, cuvîntul poetic, este ca aurul însuși. Reflecția noastră trebuie să înceapă însă prin observația că, în pofida caracterului convingător al acestei constatări, există totuși stări intermediare, situate între cuvîntul ce ia formă poetică și cel care doar înseamnă un anumit lucru. Tocmai secolul nostru e cel care s-a familiarizat îndeosebi cu întrepătrunderea celor două modalități de vorbire.

Să pornim de la extreme. De o parte se află poezia lirică (aceea la care și Paul Valéry se va fi gîndit înainte de toate). Constatăm aici un fenomen uluitor în epoca noastră: cuvîntul științei pătrunde în poezie ca un element de „*science*", de pildă la Rilke sau la Gottfried Benn, într-un fel care, doar cu cîteva decenii mai înainte, ar fi fost cu neputință în creația poetică înaltă. Ce se întîmplă cînd un cuvînt cu semnificație evidentă, o determinare ori chiar un concept al științei apar contopite în melosul cuvîntului poetic?

Și acum, cealaltă extremă, forma artistică aparent cea mai liberă dintre toate, romanul. Aici, reflecția, cuvîntul care meditează asupra lucrurilor și întîmplărilor, are dintotdeauna drept

1. Pentru problemele dezbătute aici, trebuie să trimitem la noua ediție a cărții fundamentale a lui Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* (Tübingen, ed. a IV-a, 1972).

de cetățenie, nu numai în gura personajelor înfățișate, ci și în aceea a naratorului însuși, indiferent cine este acesta. Dar nu s-a ivit oare și aici un moment nou – chiar față de îndrăznelile formei românești romantice –, o dizolvare nu numai a formei narațiunii, ci și a noțiunii înseși de acțiune, așa încît distincția dintre cuvîntul naratorului și cuvîntul care doar reflectă devine, în general, caducă?

Se pare, așadar, că pînă și poetului celui mai potrivnic interpretării nu-i poate rămîne ascunsă cu totul legătura dintre actul creator și cel interpretativ, oricît de informat ar fi poetul în privința caracterului îndoielnic al oricărei interpretări și mai cu seamă al propriei interpretări a declarațiilor sale poetice, și oricîtă dreptate i-ar da lui Ernst Jünger, care spune: „Cine se interpretează singur coboară sub propriul nivel". Să ne punem, mai întîi, întrebarea: ce înseamnă a interpreta? Cu siguranță, nu este o lămurire sau o înțelegere conceptuală, ci mai curînd comprehensiune și explicitare. Și totuși, mai există și altceva în interpretare. A interpreta înseamnă, la origine, a arăta într-o direcție. E un lucru important faptul că orice interpretare nu precizează o țintă anumită, ci doar arată într-o direcție, adică înspre ceva deschis, care se poate îndeplini în diferite moduri.

Distingem deci actul de interpretare într-un dublu sens: a arăta înspre ceva și a arăta ceva. Evident, cele două sînt legate între ele. A arăta înspre ceva înseamnă a indica și a corespunde, ca sens, semnului. „A arăta ceva" se raportează întotdeauna la un semn care indică prin el însuși. A arăta ceva înseamnă deci a indica o anumită interpretare. Sîntem întorși astfel înapoi la determinarea temei și a limitei actului nostru interpretativ: ce înseamnă a interpreta, conform ființei sale? Ce înseamnă semn? Este, poate, totul semn? Stau oare lucrurile așa cum a crezut Goethe, prin mijlocirea căruia conceptul de simbolic a fost ridicat la rangul de concept fundamental al întregii noastre estetici: „Totul trimite la tot", „Totul este simbol", sau e nevoie aici de o restricție? Există în cadrul ființării [*Seiendes*] ceva care arată, care este, așadar, un semn și, ca atare,

ne solicită să-l luăm și să-l interpretăm ca semn? Desigur, pentru a considera ceva drept semn trebuie deseori să plecăm de la ființare. Așa vom și interpreta, de pildă, ceea ce se ascunde în expresia mimicilor[2]. Dar și atunci va fi o întrezărire a semnului dintr-o totalitate latentă în sine, așadar, o interpretare ce deslușește oarecum sensul orientării unui semn, distingînd din ceea ce este confuz, neclar, fără orientare, lucrul spre care trimite în fond. O asemenea interpretare nu vrea deci să trimită spre interior, ci să evidențieze clar către ce arată ființarea însăși.

Înțelegem despre ce este vorba orientîndu-ne după ceea ce se manifestă prin contrast. Un lucru în privința căruia nu avem nimic de interpretat și nici de răstălmăcit este, de pildă, univocitatea ordinului, care pretinde supunere, sau cea a unei declarații al cărei sens este fixat. Este interpretabil numai ceea ce nu are sens stabil, fiind deci lipsit de precizie. Să ne amintim exemplele clasice de interpretare: zborul păsărilor, oracolul, visul, ceea ce este înfățișat într-un tablou, scrierea enigmatică. În toate aceste cazuri, avem de-a face cu ceva dublu: o indicare, adică o arătare într-o direcție, ce pretinde interpretare, dar și o ascundere de sine a ceea ce este arătat în direcția respectivă. Trebuie interpretat, așadar, ceea ce este echivoc.

Ne vom întreba acum dacă putem interpreta, în genere, ceea ce este lipsit de precizie altfel decît scoțîndu-i în evidență echivocitatea. Cu aceasta ne apropiem de tema noastră, care, în cadrul relației dintre actul de interpretare și cel de creație, este îndreptată spre legătura particulară dintre actul interpretativ și cel de creație poetică. Arta pretinde interpretare fiindcă este de o echivocitate inepuizabilă. Ea nu poate fi tradusă în mod adecvat într-o cunoaștere conceptuală. Acest lucru este valabil și pentru opera poetică. Ne întrebăm totuși cum se vădește, în cadrul relației tensionate dintre imagine și concept, raportul special dintre actul de creație poetică și cel de

2. Despre noțiunea de mimică, *cf.*, în acest volum, articolul „Tablou și mimică".

interpretare. Echivocitatea poeziei este indisolubil întreţesută cu univocitatea cuvîntului cu referinţă precisă. Ceea ce implică această interferenţă plină de tensiune constituie tocmai poziţia particulară a limbii faţă de toate celelalte materiale cu ajutorul cărora configurează artistul: piatra, culoarea, tonul, chiar mişcarea corpului în dans. Elementele din care se construieşte şi care capătă formă în creaţia poetică sînt semne pure, care pot deveni date ale configurării poetice numai pornind de la semnificaţia lor. Aceasta înseamnă însă că propriul lor mod de a fi rezidă în faptul de a avea un înţeles [*Meinen*]. Trebuie să amintim în mod special acest lucru, într-o epocă în care eliberarea de experienţa lumii interpretate obiectual apare ca o lege de configurare a artei contemporane. Poetul nu o poate urma. Cuvîntul prin care se exprimă şi cu care dă formă nu se lasă niciodată separat cu totul de semnificaţia lui. O creaţie poetică lipsită de obiect ar fi o bolboroseală.

Firește, aceasta nu înseamnă că opera de artă lingvistică s-ar limita la o simplă referinţă semnificantă. Ea include totdeauna un fel de identitate între semnificaţie şi fiinţă, aşa cum taina bisericească este totodată fiinţă şi semnificaţie. „Cîntul este fiinţă." Dar ce „există" propriu-zis „acolo"? Orice discurs care se referă la ceva te îndepărtează de el. Cuvintele nu sînt complexe sonore, ci gesturi cu sens, care te îndepărtează ca nişte semne făcute cu mîna. Ştim cu toţii că forma fonetică a creaţiei poetice capătă contur abia cînd semnificaţia devine inteligibilă. Resimţim constrîngerea penibilă a faptului că poezia este legată de vorbire şi că traducerea ei reprezintă o imposibilitate pe cît de impunătoare, pe atît de chinuitoare.

Aceasta înseamnă însă că unitatea dintre forma sonoră şi semnificaţie, proprie oricărui cuvînt, îşi găseşte împlinirea propriu-zisă în discursul poetic. Ca vorbire, opera de artă poetică prezintă faţă de toate celelalte genuri de artă o indeterminare deschisă, specifică. Unitatea de formă, pe care opera de artă poetică o posedă la fel ca oricare altă operă de artă, este o prezenţă perceptibilă, încît nu constituie doar o simplă referinţă semnificantă. Dar această prezenţă conţine un element de

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

vizare, de trimitere spre o posibilitate de împlinire nedefinită. Tocmai în aceasta constă preeminența poeziei față de celelalte feluri de artă, preeminență prin care ea e aceea ce stabilește dintotdeauna sarcina artei plastice. Pentru că ceea ce evocă prin mijloacele sale lingvistice este într-adevăr intuiție, prezență, existență. În fiecare individ care preia cuvîntul poetic, acesta își află însă o împlinire intuitivă proprie, ce nu poate fi împărtășită și care, astfel, îl îndeamnă pe artistul plastic să-și facă datoria. Suplinindu-i pe toți, el născocește imaginea care dobîndește o valabilitate stabilă. O declarăm imagine-tip, care devine dominantă pînă cînd este înlocuită printr-un nou tip, într-un alt act creator. Tema proprie a poetului este mitul comun. Realitatea absolută a mitului, *mythos* în expresia sa grecească, constă însă în faptul de a fi spus [*Gesagtsein*]. Povestea despre zei și oameni, de care se vorbește aici, se distinge prin aceea că există numai prin faptul de a fi spusă, că nu posedă și nu suportă nici o altă posibilitate de autentificare în afară de spunerea și apoi transmiterea sa mai departe[3]. Or, în acest sens foarte precis, orice creație poetică este mitică, întrucît împărtășește cu mitul faptul de a-și avea propria autentificare numai în spunere. Tocmai prin aceasta ea se află însă într-un element căruia îi aparțin atît actul creator, cît și cel interpretativ. Ba chiar mai mult, de vreme ce orice act poetic include întotdeauna un act de interpretare.

Toate acestea se pot confirma prin trimiterea la un artificiu poetic care avea în secolele trecute o legitimitate indiscutabilă și care și-a pierdut creditul abia în epoca modernă a poeziei trăirii. Mă refer la alegorie[4], care spune ceva prin altceva. Un astfel de artificiu este posibil și este poetic numai acolo unde este asigurată comunitatea orizontului de interpretare căruia îi aparține alegoria. Acolo unde această condiție este îndeplinită, alegoria nu obișnuiește deloc să fie „glacială". Chiar

3. În legătură cu conceptul de mit, *cf.* articolul „Mythos und Vernunft", în *Kunst als Aussage* (Tübingen, 1993), precum și articolele imediat următoare.
4. *Cf.* în legătură cu aceasta *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 76 *sqq.*

și acolo unde are loc o coordonare strictă între alegorie și semnificația sa, ansamblul discursului poetic în care apare poate păstra totuși o indeterminare deschisă, pe care alegoria o face să fie poetică, adică inepuizabilă prin concept. Să limpezim acest lucru printr-un exemplu: discuția în jurul romanelor lui Kafka se întemeiază pînă la urmă pe faptul că, în creațiile sale, Kafka știe să construiască, într-un mod extraordinar de degajat, calm și de o claritate cristalină, o lume obișnuită, a cărei familiaritate aparentă, asociată unei stranietăți enigmatice, provoacă impresia că tot ce se găsește acolo nu este de fapt așa, ci ar însemna altceva. Cu toate acestea, nu avem aici alegorii interpretabile, pentru că sub privirile noastre se petrece evenimentul acestei mari arte narative: destrămarea orizontului comun de interpretare. Aparența că totul ar ținti spre o semnificație, un concept și o descifrare este ea însăși distrusă. Este evocată poetic numai simpla aparență de alegorie, preschimbată însă într-o echivocitate deschisă.

Acesta este un act de interpretare care coexistă actului creator și care, la rîndul său, reclamă el însuși interpretarea. Se pune astfel întrebarea propriu-zisă: cine interpretează aici, poetul sau interpretul? Sau ambii interpretează în timp ce-și îndeplinesc propriul rol? Se desfășoară oare lucrurile în așa fel încît în ceea ce vizează și în ceea ce spun ei se petrece ceva, este oarecum semnificat ceva ce ei înșiși nu „vizează" deloc? Interpretarea nu pare să fie nici o tehnică și nici o vizare semnificantă, ci o adevărată determinare în ființa însăși.

Lucrurile stau la fel ca în ambiguitatea oracolului. Nici ea nu intră în sfera interpretării noastre, ci în sfera a ceea ce este semnificat. Nu eroarea pricinuită de o forță infamă sau nelegiuită a unui neghiob este cea care-l împinge pe Oedip spre destinul său. Și nu e ceva nelegiuit nici în voința lui de a respinge o sentință divină, chiar dacă această tentativă îl rostogolește, pînă la urmă, în nenorocire. Sensul unei asemenea tragedii a oracolului constă mai curînd în faptul că acea formă a eroului său reprezintă, în chip exemplar, ambiguitatea în privința fatalității ce atîrnă deasupra omului ca atare.

Ființei umane îi este dat să se încurce astfel în interpretarea a ceea ce cuprinde mai multe înțelesuri.

La această echivocitate participă și cuvîntul poetic. Este valabilă și pentru acest cuvînt afirmația că este mitic, adică nu e apt de nici o autentificare prin ceva situat în afara lui însuși. Echivocitatea cuvîntului poetic își află demnitatea în faptul de a corespunde integral echivocității ființei umane. Orice interpretare a cuvîntului poetic tălmăcește doar ceea ce creația poetică însăși arată deja. Lucrul pe care-l arată creația și la care trimite ea nu este, firește, ceea ce gîndește poetul. Ceea ce gîndesc poeții nu e cu nimic superior celor gîndite de alți oameni. Poezia nu constă în a gîndi ceva, ci în faptul că ceea ce este gîndit și ceea ce e spus se află în ea însăși. Cuvîntul interpretativ, care îi urmează, este reținut în această existență întocmai ca indicațiile lipsite de precizie care constituie poezia însăși. Cuvîntul în cauză se suprimă, ca și ele, în existența poeziei. Așa cum poezia indică, arătînd deci într-o direcție, tot astfel și cel ce interpretează o poezie arată, la rîndul său, într-o direcție. Cine dă urmare cuvîntului interpretativ privește într-o asemenea direcție, însă nu are în vedere interpretarea determinată ca atare. Evident, cuvîntul interpretativ nu are voie să se instaleze în locul către care arată. Interpretarea care ar pretinde pentru sine așa ceva ar semăna cîinelui căruia încercăm să-i arătăm ceva și care caută să înhațe mîna care arată, în loc să privească în direcția indicată.

Întocmai așa mi se pare că stau lucrurile cu interpretarea ce se produce în actul creator însuși. Ține de esența mărturiei poetice faptul că există și în ea ceva care trimite parcă în afara sa. Arta și capacitatea de a spune, care conferă unei mărturii un nivel de calitate estetică, pot fi luate în considerare într-o reflecție estetică, dar adevărata existență a acestei arte rezidă în faptul că trimite în afara ei și lasă să se vadă despre ce vorbește poetul. O legitimitate propriu-zisă nu posedă nici cel ce interpretează, nici cel care creează – amîndoi sînt depășiți întotdeauna de ceea ce există, de fapt, acolo unde există o poezie. Ambii urmează o direcție deschisă. De aceea, poetul, ca

și interpretul, trebuie să fie conștient că nu acordă absolut nici o legitimitate lucrurilor pe care doar le gîndește. Ceea ce ghidează propria sa concepție despre sine ori intenția sa conștientă este mai degrabă una dintre numeroasele posibilități de a reflecta asupra sa însuși și este cu totul altceva decît ceea ce face de fapt, în măsura în care poezia îi reușește.

O vorbă a lui Hesiod, a poetului care a formulat cel dintîi, în vestita sa consacrare a muzelor, ideea unei conștiințe a misiunii poetului, poate ilustra cele spuse. În introducerea la *Teogonia*, muzele i se înfățișează acestuia și-i spun: „Știm să zicem multe lucruri neadevărate, ce seamănă cu cele adevărate, dar știm, de asemenea, atunci cînd vrem, să facem să răsune adevărul". De cele mai multe ori, vorba aceasta este înțeleasă ca o luare de atitudine critică a poetului împotriva configurării homerice a lumii zeilor, ca și cum poetul s-ar baza pe o nouă legitimare, de vreme ce muzele i-ar fi spus: „Avem gînduri bune cu tine. Cu toate că am putea, desigur, s-o facem, nu te vom pune să spui neadevăruri – cum l-am pus pe Homer –, ci numai lucruri adevărate". Cred – din mai multe motive, înainte de toate din pricina extraordinarei simetrii a celor două versuri – că poetul vrea să zică: muzele pot oferi întotdeauna, atunci cînd oferă ceva, atît adevăruri, cît și lucruri false. A spune totodată adevărul și neadevărul și a indica, astfel, o direcție deschisă – iată ce constituie cuvîntul poetic. Adevărul său nu este dominat de distincția dintre adevărat și fals, în felul în care și-l închipuie filosofii răutăcioși, atunci cînd spun despre poeți: „Poeții mint însă mult".

O dată cu aceasta, pare să rezulte un răspuns la întrebarea pusă de mine. Un element de vizare și de interpretare există dintotdeauna în echivocitatea creației poetice. Acolo însă unde orizontul de interpretare comun s-a dezagregat, unde nu mai există nici un mit comun, unde și curioasa unitate a tradiției mitologice a grecilor și romanilor cu religia creștină (unitate ce dăinuia încă acum două secole) și-a pierdut caracterul său de la sine înțeles, trebuie să se reflecte în creația poetică starea fracturată a comunității mitice. Vedem cum elementul

reflecției interpretative ocupă un loc din ce în ce mai important tocmai în romanele moderne – la Kafka, la Thomas Mann, la Musil și la Broch, ca să-i amintesc doar pe cei dispăruți. Comunitatea dintre poet și interpret este astfel, în zilele noastre, în creștere. În cele din urmă, ea este dată de comunitatea ființei noastre umane, într-o vreme care – avînd în vedere toate încercările neobosite de a găsi cuvîntul interpretativ – este marcată de refuzul certitudinii, exprimat de *Mnemosyne* a lui Hölderlin: „Sîntem un semn fără tălmăcire".

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Artă și imitație

Ce înseamnă arta modernă lipsită de obiect? Mai au, în general, valabilitate vechile noțiuni estetice cu care eram deprinși să definim esența artei? Prin mulți dintre reprezentanții săi eminenți, arta modernă respinge în mod expres așteptarea noastră la o imagine, așteptare cu care ne apropiem de această artă. Ea generează de obicei un pronunțat efect de recul. Ce s-a întîmplat? Ce atitudine a pictorului care spulberă toate așteptările și tradițiile de pînă acum, ce exigență ni se formulează nouă tuturor?

Există mulți sceptici care consideră pictura „abstractă" o modă și sînt de părere că succesul ei se datorează, la urma urmelor, comerțului cu obiecte de artă. Dar fie și numai o privire asupra artelor înrudite ne arată că această chestiune trebuie abordată mai în profunzime. Este vorba de o adevărată revoluție în arta modernă, care a început cu puțin înainte de primul război mondial. În aceeași epocă se naște așa-numita muzică atonală, care conține chiar în denumirea ei ceva din același caracter paradoxal pe care îl are și conceptul de pictură fără obiect. Tot atunci începe – să ne gîndim la Proust, la Joyce – descompunerea eului narator naiv, care observă, precum un ochi al lui Dumnezeu, procesele ce se desfășoară în taină, dîndu-le expresie epică. În poezia lirică intervine o tonalitate nouă, ce barează și întrerupe curgerea de la sine înțeleasă a melodiei, experimentînd în cele din urmă principii formale cu totul noi. În fine, ceva similar se resimte indubitabil și în teatru – chiar dacă deocamdată într-o mai mică măsură –, mai întîi, doar prin îndepărtarea de scena iluzionistă a naturalismului și a psihologiei, iar apoi prin ruperea conștientă a vrăjii scenei de către așa-numitul teatru epic.

Nu ne vom închipui, desigur, că această privire asupra artelor învecinate ar fi suficientă pentru a face inteligibil procesul revoluționar din pictura modernă. El păstrează o aparență de arbitrarietate și de manie a experimentării. Dar practica experimentului, așa cum o cunoaștem din științele naturii, în care își are de altfel propria origine metodică, este cu totul altceva. Un experiment este o întrebare pusă naturii într-un mod ingenios, pentru ca ea să-și dezvăluie secretul. În pictură nu e vorba de experimente din care trebuie să iasă la iveală ceva, un lucru pe care vrem să-l știm; în acest caz experimentul, dimpreună cu reușita sa, își este, ca să spunem așa, suficient sieși. Este chiar ceea ce rezultă. Cum să ne orientăm, gîndind, în fața acestei arte ce respinge toate posibilitățile de înțelegere de tip tradițional?

Primul lucru pe care trebuie să-l facem este să nu luăm prea în serios autointerpretarea artistului. Este o cerință care nu pledează împotriva artiștilor, ci în favoarea lor. Căci ea include ideea că artiștii sînt datori să plăsmuiască artistic. Dacă ar putea reda prin cuvinte ceea ce vor să spună, nu ar mai dori să plăsmuiască și nu ar mai trebui să dea o formă. Cu toate acestea, în mod inevitabil, limba, elementul general al comunicării, cel care ne susține și ne ține laolaltă ca societate umană, motivează în permanență și nevoia de comunicare a artiștilor, aceea de a se mărturisi prin vorbe, de a se interpreta ei înșiși și de a se face înțeleși printr-un cuvînt indicator. În realitate, artiștii se plasează – deloc surprinzător – în dependența acelora a căror meserie este interpretarea, a esteticienilor, a specialiștilor în scrieri despre artă și a filosofiei. Cînd se citează [1], de exemplu, importanta carte a lui Kahnweiler [2] despre Juan Gris ca o dovadă a legăturii dintre filosofie și noua artă – iar Kahnweiler este un martor contemporan autentic –, se neglijează faptul că, și în acest caz, bufnița Minervei își începe zborul abia seara:

1. Așa cum face A. Gehlen, *cf.* „Begriffene Malerei?", în *Kunst als Aussage*.
2. D.-H. Kahnweiler, *Juan Gris. Sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, 1946 (în germană, Stuttgart, 1968).

expunerile rafinate ale lui Kahnweiler dovedesc inspiraţia interpretării, nu pe aceea a actului creator. La fel mi se pare că stau lucrurile cu literatura despre artă, în general, şi cu autointerpretările constante ale marilor pictori ai epocii noastre, în special. În loc să pornesc de la încercările de autointerpretare şi de la tălmăcirile contemporane, care nu sînt conştiente de părerea lor preconcepută datorată doctrinelor dominante, aş dori să examinez cu conştiinciozitate metodică marea tradiţie a formării conceptelor estetice, care ne-a parvenit prin realizările filosofiei, încercînd să aflu cum rezistă în faţa noii forme a tabloului şi ce are de spus despre aceasta.

Aş vrea să abordez această problemă printr-un dublu demers, discutînd mai întîi conceptele estetice care domină conştiinţa generală, ca un lucru de la sine înţeles şi comun tuturor, fără a da socoteală despre originea şi legitimitatea lor, şi consultînd apoi cîţiva filosofi ale căror teorii par cele mai în măsură să rezolve această problemă, cerîndu-le să se pronunţe asupra secretului picturii moderne.

Primul dintre cele trei concepte pornind de la care caut să mă apropii de problema picturii moderne este acela de imitaţie, un concept care poate fi înţeles într-un sens atît de larg, încît, după cum vom vedea, îşi păstrează încă adevărul. Acest concept de origine antică a atins apogeul în plan estetic şi de politică a artei în clasicismul francez, în secolul al XVII-lea şi la începutul celui de-al XVIII-lea, influenţînd ulterior clasicismul german. Legat de teoria artei ca imitaţie a naturii, acest principiu al tradiţiei antice se raportează evident la nişte reprezentări normative, cum este de exemplu aceea că orice practică artistică implică o aşteptare legitimă a verosimilului. Cerinţa ca arta să nu încalce legile verosimilităţii, convingerea că în opera de artă perfectă formele naturii înseşi se ivesc în faţa ochiului nostru spiritual, în cea mai pură apariţie, credinţa în puterea idealizatoare a artei, care conferă naturii adevărata sa împlinire – iată reprezentările cunoscute ce garnisesc noţiunea de „imitaţie a naturii". Excludem, cu acest prilej, teoria trivială a unui naturalism extrem, care consideră că simpla asemănare

cu natura constituie sensul integral al artei. O asemenea poziție nu se situează nicidecum în marea tradiție a conceptului de imitație.

Cu toate acestea, conceptul de mimesis nu pare să fie suficient pentru modernitate. O privire asupra istoriei formării teoriilor estetice ne arată că în secolul al XVIII-lea un alt concept s-a impus în fața celui de imitație: conceptul de expresie. Îl putem găsi, înainte de toate, în estetica muzicală – ceea ce nu e o întîmplare. Căci muzica este genul de artă în care un asemenea concept de imitație este, cum se știe, cel mai puțin evident și cel mai limitat în raza ei de activitate. În estetica muzicală a secolului al XVIII-lea se dezvoltă astfel conceptul de expresie, care domină[3] apoi necontestat aprecierea estetică în secolele al XIX-lea și XX. Forța expresivă și autenticitatea expresiei unui tablou constituie legitimarea mărturiei sale artistice. Așa apreciază conștiința generală, chiar și atunci cînd nu poate face față întrebării neliniștitoare despre natura kitsch-ului – care posedă, într-adevăr, un gen penetrant de forță expresivă și a cărui lipsă de autenticitate artistică nu contrazice cu nimic autenticitatea de simțire subiectivă a producătorului sau a consumatorului de kitsch. În fața dezintegrării formei, pe care ne-a dăruit-o modernismul și în urma căreia nici o formă idealizată a naturii și nici o interioritate ce s-ar descărca în mod expresiv nu mai reprezintă conținutul tabloului, imitația și expresia par totuși să dea greș.

Un al treilea concept ni se oferă: cel de semn și de limbaj al semnelor. Și acesta are o istorie memorabilă. Să ne gîndim doar la faptul că la începuturile erei creștine arta se legitima, pentru cei care nu știau să scrie și să citească, sub forma unei *Biblia pauperum*, reprezentare și sărbătorire a istoriei sfinte și a propovăduirii mîntuirii, în fapt, culegere a unui șir de povestiri cunoscute. O lectură similară par să pretindă tablourile moderne – desigur, nu lectură a unor imagini, ci a unor semne,

3. *Cf.* lucrarea instructivă a lui E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, 1968.

întocmai ca la citirea unei scrieri. Semnele acestei scrieri, cu tot caracterul lor abstract, nu sînt însă din genul literelor. Cu toate acestea, o corespondență există. Inventarea scrierii cu litere a făcut posibilă realizarea colosală ce se oferă unei combinatorii raționalizabile, pe care o numim ortografie, de a fixa prin semne particulare, abstracte, tot ce trece prin spiritul omului – cu siguranță, unul dintre cele mai importante evenimente revoluționare din cultura omenească. Ceva de aici a trecut însă de mult timp în modul nostru de a privi tablourile. Astfel, noi „citim" orice tablou de la stînga sus spre dreapta jos, iar răsturnarea „în oglindă" – inversarea dreptei și stîngii, lesne de realizat prin mijloacele tehnice moderne de reproducere – conduce, după cum a arătat Heinrich Wölfflin, la absurdităţile și tulburările compoziționale cele mai stranii. O și mai mare parte din obișnuințele noastre de a scrie și a citi pare să fi trecut în modalitatea ideografiei, sub forma căreia căutăm să citim tablourile moderne. Nu le mai vedem ca pe niște reproduceri oferind o viziune unitară, pe care să o putem recunoaște ca atare. În aceste tablouri sînt mai degrabă consemnate, pur și simplu, adică sînt așezate alături, prin semne plastice și prin trăsături scripturale, elementele ce trebuie preluate succesiv și, în cele din urmă, contopite. Îmi aduc aminte, de pildă, de tabloul lui Malevici „Doamnă în metropola Londra", în care putem recunoaște foarte lămurit principiul dezintegrării formei, într-o variantă psihologistă. Componentele izolate pe care le include imaginea doamnei înfățișate – evident, complet zăpăcită de modestul iureș al circulației din anul 1907 –, un întreg flux de impresii de sine stătătoare, sînt parcă enumerate acolo și compuse într-o imagine integrală. I se sugerează privitorului să realizeze sinteza tuturor acestor aspecte și fațete, după principiul general al formei recompuse din planurile disociate și multiplicate – în stilul lui Picasso și al lui Juan Gris, de pildă. Există și aici un act de cunoaștere, însă orice cunoaștere este, totodată, retractată continuu într-o unitate a tabloului, care nu se mai contopește într-un întreg intuitiv și pasibil de a fi recunoscut în înțelesul său de

tablou. Această scriere prin imagini, ce constituie, ca un fel de stenogramă, elementul compoziţional al tabloului, se asociază cu o respingere a sensului. Noţiunea de semn îşi pierde determinarea propriu-zisă şi, de atunci încoace, cerinţa lizibilităţii unei asemenea ideografii moderne se atenuează din ce în ce mai mult[4].

Este posibil ca în cele trei categorii estetice pe care le-am descris să existe un element de adevăr şi valabilitate – dar, în orice caz, ele nu sînt suficiente pentru a da un răspuns specific noului pe care îl experimentăm în arta secolului nostru.

Trebuie deci să privim înapoi. Căci orice privire în urmă, în adîncul istoriei prezentului nostru, aprofundează conştiinţa orizontului înţelegerii noastre, ce se află deja pregătit astăzi în noi [*das Bewußtsein unserer in uns heute bereitliegenden begrifflichen Horizonte*]. Aş dori să convoc, pentru interpretarea artei moderne, trei martori ai gîndirii filosofice: Kant, Aristotel şi, în cele din urmă, Pitagora.

Dacă mă refer mai întîi la Kant, principalul motiv constă în faptul că nu numai Kahnweiler şi toţi acei esteticieni şi autori de scrieri despre artă care au însoţit noua revoluţie a picturii ne trimit cumva înapoi la Kant, pe calea ce trece prin filosofia contemporană neokantiană –, dar şi din partea filosofiei continuă pînă astăzi tentativele de a face utilizabilă estetica lui Kant pentru teoria picturii nonfigurative[5]. Punctul de plecare pe care îl oferă estetica lui Kant este acela că gustul, prin care ceva este apreciat drept frumos, nu este numai plăcere dezinteresată, ci şi plăcere lipsită de concept, ceea ce înseamnă că nu este luat în discuţie un ideal al obiectului atunci cînd o anumită reprezentare a acestuia este considerată frumoasă. Kant se întreabă ce ne determină, în fond, să apreciem drept frumoasă reprezentarea unui obiect. Răspunsul său e următorul: reprezentarea provoacă o însufleţire a forţelor noastre sentimentale, într-un joc liber între imaginaţie şi intelect. Acest

4. *Cf.* observaţia critică a lui Picasso faţă de creaţiile lui Juan Gris din perioada tîrzie, în Kahnweiler (*op. cit.*).
5. *Cf.* de exemplu W. Bröcker, în *Kant-Studien*, 48 (1956), pp. 485-501.

joc liber al capacităților noastre cognitive, această înviorare a sentimentului vital datorată vederii frumosului nu este deloc – afirmă Kant – o înțelegere a conținutului său obiectiv și nu reprezintă nici un fel de ideal al obiectului. Kant a exemplificat, în mod logic, această idee mai întîi prin ornament. Căci unde este mai clar faptul că nu avem în vedere conținutul conceptual a ceea ce este reprezentat (chiar și dacă îl putem recunoaște) decît în cazul ornamentului? Să ne gîndim doar la acei copii nefericiți în ale căror dormitoare tapetele sînt pline de anumite obiecte ce se repetă la infinit (însoțindu-le visele provocate de febră). Fără îndoială, un bun ornament nu îngăduie așa ceva. Ceea ce trebuie să împodobească spațiul în care trăim, sub forma unui acompaniament decorativ al stării sufletești, nu are voie să atragă atenția asupra sa.

Dar deducerea unei estetici a ornamentului din *Critica facultății de judecare* a lui Kant este falsă. Nu acesta este sensul adevărat al teoriei artei pe care a elaborat-o Kant. Întrebîndu-se ce înseamnă de fapt a considera un lucru frumos, Kant are în vedere în primul rînd frumosul natural. Cazul frumosului artistic nu constituie pentru el un caz pur al problemei estetice. Fiindcă arta este făcută ca să placă. De asemenea, o operă de artă există într-un mod intelectualizat, adică ea comportă mereu, în mod potențial, un moment intelectiv. Desigur, arta frumoasă nu trebuie să fie reprezentarea obișnuită a unor concepte sau idealuri pe care le prețuim ca atare cu intelectul nostru moral. Din punctul de vedere al lui Kant, arta se legitimează mai degrabă prin aceea că este arta geniului, adică a unei capacități inconștiente, inspirată parcă de natură și capabilă să creeze ceva frumos în chip desăvîrșit, fără să fie utilizate reguli conștiente și fără ca artistul să poată spune cum procedează în acest sens. Așadar, conceptul de geniu – și nu „frumusețea liberă" a ornamentului – alcătuiește adevărata bază a teoriei artei la Kant[6].

6. Vezi, în legătură cu aceasta, *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 48 *sqq.*, iar în acest volum, articolul „Intuiție și plasticitate".

Însă tocmai noțiunea de geniu a devenit astăzi suspectă. Nimeni – și în cea mai mică măsură cei care investesc în noua artă o participare interioară – nu mai este dispus să acorde credit deplin discursului despre siguranța cvasionirică, somnambulescă a procesului creației de geniu. Știm astăzi – iar acest lucru a fost adevărat întotdeauna – cu cîtă chibzuință și claritate interioară își face pictorul încercările și experimentele pe pînză, cu pensula și culoarea, dar, în definitiv, prin încordarea spiritului său. Trebuie să fim deci precauți atunci cînd vrem să aplicăm nemijlocit filosofia kantiană la pictura modernă.

Aș dori acum, în pofida tuturor prejudecăților clasiciste și anticlasiciste, să dau din nou cuvîntul principalului martor al teoriei clasiciste a imitației, lui Aristotel, ca să ne ajute să înțelegem ce se petrece în arta nouă, întrucît conceptul său fundamental de mimesis, corect înțeles, este de o evidență elementară. În acest scop, trebuie să reținem mai întîi că Aristotel nu a dezvoltat o adevărată teorie a artei, în sensul mai larg al cuvîntului, cu toate că secolul al IV-lea, în care Aristotel și-a format ideile, era secolul picturii grecești. Teoria despre artă o cunoaștem, într-adevăr, doar din teoria sa despre tragedie, cunoscuta doctrină a *catharsis*-ului, conform căreia prin compătimire și teamă s-ar produce purificarea de aceste afecte. Acesta ar fi secretul mimesisului tragic. Se întîmplă, așadar, că Aristotel folosește cu privire la tragedie conceptul de imitație, de mimesis, pe care-l cunoaștem ca fiind cuvîntul-cheie al criticii pe care o face Platon poeților. Acest cuvînt capătă la Aristotel o semnificație pozitivă, fundamentală.

În mod evident, el trebuie să fie valabil pentru esența artei poetice în general. Recurgînd la analogie, Aristotel aruncă o scurtă privire și asupra artei plastice, în special a picturii. Ce înseamnă de fapt afirmația sa că arta este mimesis? Aristotel își sprijină teza în primul rînd pe faptul că tendința de a imita îi este inerentă omului și că el găsește o satisfacție naturală în imitație. În acest context apare afirmația (care a stîrnit critică și opoziție în spiritul modern, dar care este înțeleasă în sens

pur descriptiv la Aristotel) că, în cazul imitației, este vorba de bucuria recunoașterii. Contextul acestei afirmații este, evident, unul cu totul popular. Aristotel se referă și la faptul că un asemenea lucru îl fac cu plăcere copiii. Ce înseamnă satisfacția recunoașterii se poate observa în plăcerea pentru travestire – în special la copii. Pentru ei nu există ceva mai jignitor decît faptul de a nu fi luați drept cei în care s-au deghizat. Așadar, ceea ce trebuie recunoscut în imitație nu este copilul care s-a costumat, ci mai degrabă personajul care este reprezentat. Acesta este marele imbold în orice act de comportare și reprezentare mimetică. Recunoașterea atestă că ceva este făcut prezent, că există, așadar, prin comportamentul mimetic. Sensul reprezentării mimetice nu constă nicidecum în aceea că trebuie să luăm în considerare, în recunoașterea reprezentatului, gradul de potrivire și de asemănare cu originalul.

Așa se cuvine să citim, desigur, critica platoniciană a artelor. Arta este atît de reprobabilă tocmai pentru că se distanțează de adevăr cu mai mult de o singură dimensiune. Arta nu face decît să imite ceea ce sînt lucrurile. Lucrurile înseși sînt însă numai imitații întîmplătoare, contingente, ale formelor lor eterne, ale esenței, ale ideii lor. Așadar, arta – depărtată întreit de adevăr – este o imitație a imitației, separată întotdeauna printr-o distanță uriașă de ceea ce este adevărat.

Cred că avem de-a face aici cu o teorie foarte ironică, gîndită dialectic de Platon și abordată de Aristotel cu intenția conștientă de a o desprinde de orice dependență. Deoarece nu încape nici o îndoială: esența imitației constă tocmai în faptul că în reprezentant vedem tocmai ceea ce este reprezentat. Reprezentarea vrea să fie atît de adevărată și de convingătoare, încît să nu mai gîndim absolut defel că ceea ce este reprezentat nu este „real". Nu distingerea reprezentării de ceea ce e reprezentat, ci nondistincția, identificarea constituie modalitatea în care recunoașterea are loc ca un act de cunoaștere a ceea ce e adevărat. Dar ce este propriu-zis recunoașterea? Ea nu înseamnă să vedem încă o dată un lucru pe care l-am mai

văzut. Cu siguranță, nu e vorba de o recunoaștere dacă revăd ceea ce am văzut o dată, fără să-mi dau seama că am văzut deja lucrul respectiv. A recunoaște înseamnă mai degrabă a cunoaște ceva drept ceva văzut o dată. În acest cuvînt, „drept", stă însă tot misterul. Nu mă refer la minunea amintirii, ci la aceea a cunoașterii ce se ascunde într-asta. Căci atunci cînd recunosc pe cineva sau ceva, văd lucrul recunoscut desprins de hazardul de acum, ca și de cel de atunci. Este cuprins în actul de recunoaștere faptul că privim ceea ce e văzut în sensul său remanent, esențial, ce nu mai este tulburat de circumstanțele a ceea-ce-am-văzut-o-dată și a ceea-ce-am-revăzut. În aceasta constă recunoașterea și în felul acesta acționează ea în bucuria imitației. Ceea ce devine vizibil în imitație este, prin urmare, tocmai esența propriu-zisă a lucrului. Această concepție este foarte departe de orice teorie naturalistă, dar și de orice clasicism. Imitația naturii nu include, așadar, faptul că imitația ar trebui să rămînă în urma naturii, în spatele ei, pentru că este doar imitație. Fără îndoială, înțelegem cel mai bine ce are în vedere Aristotel dacă ne gîndim la ceea ce și noi numim „mimică". Unde întîlnim mimicul în artă, unde există arta mimicului? Ei bine, înainte de toate, în teatru. Dar nu numai acolo. Fapte cum e recunoașterea marionetelor le trăim în orice serbare populară, de pildă în carnaval. Acolo fiecare jubilează în actul de cunoaștere a ceea ce este reprezentat, iar procesiunea religioasă, cu purtarea peste tot a chipurilor divinităților sau a simbolurilor, include, bineînțeles, aceeași componentă mimică. Așadar, fie într-un context festiv, fie într-unul profan, mimicul este prezent în realizarea nemijlocită a reprezentării.

Recunoașterea presupune însă și altceva. Nu numai că generalul devine vizibil, așa zicînd forma remanentă, purificată de hazardurile întîlnirii sale, dar, o dată cu asta, te recunoști, într-un anumit sens, pe tine însuți. Orice recunoaștere este trăirea unei familiarități crescînde și toate experiențele noastre lumești sînt, la urma urmelor, forma în care ne construim familiaritatea cu această lume. Teoria aristotelică pare să ne

spună, într-un mod absolut just, că arta, oricum ar fi ea, este un gen de recunoaştere, o dată cu care devine mai profundă cunoaşterea de sine şi, prin aceasta, familiaritatea cu lumea.

Ne întrebăm însă din nou, nedumeriţi, cu ce poate contribui pictura modernă la această misiune a recunoaşterii de sine, în lumea care ne este familiară. Recunoaşterea, aşa cum o gîndeşte Aristotel, are ca premisă faptul că există o tradiţie unificatoare, în care toţi se înţeleg şi se întîlnesc cu ei înşişi. Aceasta este, pentru gîndirea grecească, mitul. El este conţinutul comun al reprezentării artistice, a cărui recunoaştere ne aprofundează familiaritatea cu lumea şi cu propria existenţă, fie şi prin compasiune şi teamă. Forma de recunoaştere: „Aceasta eşti tu!", care se petrece sub privirile noastre în teribilele întîmplări din teatrul grecesc, această cunoaştere de sine în recunoaştere a fost susţinută de întreaga lume a tradiţiei religioase a grecilor, de cerul lor cu zei şi de legenda eroică, precum şi de faptul că îşi derivau prezentul din trecutul lor mitico-eroic. Ce poate însemna asta pentru noi? Şi arta creştină, trebuie să recunoaştem, şi-a pierdut puterea de comunicare mitică de vreo sută cincizeci de ani. Nu revoluţia picturii moderne, ci deja sfîrşitul ultimului mare stil european, acela al barocului, a provocat un adevărat sfîrşit – sfîrşitul plasticităţii naturale a tradiţiei occidentale, al moştenirii sale umaniste, ca şi al propovăduirii creştine. Desigur, şi contemplatorul modern recunoaşte încă obiectul unor asemenea tablouri – atîta timp cît mai ştie ceva despre această moştenire. Şi în cele mai multe tablouri moderne rămîne ceva de recunoscut – chiar dacă ceea ce este recunoscut şi priceput nu mai sînt decît nişte mimici fragmentare, şi nu povestiri pline de semnificaţie. În măsura aceasta, ceva din vechiul concept de mimesis pare să rămînă adevărat. Pînă şi în tabloul modern, construit din elemente plutind în incognoscibil, tot mai bănuim ceva, un rest de familiaritate, şi realizăm o frîntură de recunoaştere.

Dar mai rezistă aceasta? Nu ne retragem de îndată şi nu pricepem că tabloul propriu-zis, aflat în faţa noastră, nu este înţeles dacă este citit în capacitatea sa de reproducere pur

obiectuală? Ce fel de limbaj e acela pe care îl vorbesc tablourile moderne? Ei bine, e un limbaj în care mimicile licăresc momentan în transparența sensului lor, pentru ca imediat să se întunece din nou; este un limbaj de neînțeles. În graiul unor atare tablouri pare să existe mai puțină declarare decît respingere de sens[7]. Imitația și recunoașterea eșuează, iar noi rămînem perplecși.

Dar poate că mimesisul și cunoașterea dată împreună cu el se pot concepe într-un sens și mai general. Și astfel, în încercarea de a afla și cheia pentru arta modernă într-un concept de mimesis mai profund, mă întorc cu încă un pas înapoi, de la Aristotel la Pitagora – firește, nu la Pitagora ca personaj istoric, ale cărui teorii le-am poseda cumva ori le-am putea reconstrui. Cercetarea lui Pitagora se înscrie în tot ce poate fi mai litigios. Dar ca s-o apucăm pe calea cea bună, sînt suficiente cîteva fapte de care nimeni nu se îndoiește.

Printre ele se află acela că Aristotel spune într-un loc[8] că Platon, cu teoria sa că lucrurile ar participa la idei, n-ar fi făcut decît să schimbe termenul pentru ceva ce pitagoreicii ar fi susținut deja, și anume că lucrurile ar fi imitații, „mimesis". Contextul ne arată ce se înțelege aici prin imitație. Fiindcă, evident, este vorba despre acea imitație care constă în faptul că universul, bolta noastră cerească, precum și armoniile sonore pe care le auzim se descriu în chipul cel mai minunat în raporturi numerice, adică în raporturi de numere întregi. Lungimile corzilor se află în relații determinate și chiar și cine nu e muzician știe că există aici o precizie ce pare să aibă ceva dintr-o forță magică. Lucrurile se petrec realmente ca și cînd aceste raporturi pure între intervale s-ar ordona de la sine, ca și cum la acordarea instrumentului sunetele ar năzui să ajungă la propria lor realitate, lucru care se întîmplă abia cînd răsună intervalul pur. Or, noi am învățat împreună cu Aristotel – împotriva lui Platon – că nu această năzuință, ci împlinirea ei

7. *Cf.*, în acest volum, „Despre amuțirea tabloului".
8. *Metafizica*, A6, 987 b 12.

se numește mimesis. Este prezent în ea miracolul ordinii pe care noi o numim „cosmos". Un asemenea sens al mimesisului, de imitație și de recunoaștere în imitație, mi se pare suficient de cuprinzător ca să înțelegem, făcînd încă un pas în reflecția noastră, și fenomenul artei moderne.

Ce este, după teoria pitagoreică, ceea ce e imitat? Numerele, ziceau pitagoreicii, și raporturile dintre numere. Dar ce este un număr și ce este un raport între numere? Indubitabil, nu e nimic vizibil, ci doar o relaționalitate situată în esența numărului. Iar ceea ce se realizează în datul vizibil prin respectarea numerelor pure, care este numită „mimesis", nu e numai ordonarea sunetelor, adică muzica, ci și, conform teoriei pitagoreice, ordinea uimitoare, bine cunoscută nouă, de pe bolta cerească. Vedem pe ea – făcînd abstracție de dezordinea pe care o reprezintă planetele, întrucît par să nu descrie circumferințe regulate în jurul Pămîntului – cum totul se repetă mereu în aceeași ordine. Alături de aceste două experiențe ale ordinii, cea a muzicii sunetelor și cea a muzicii sferelor, apare o a treia, ordinea sufletului – poate că și aceasta deja o idee veche, autentic pitagoreică : muzica face parte din cult și ajută astfel „purificării" sufletului. Regulile purității și teoria despre migrația sufletelor merg în mod vădit împreună. Există deci trei manifestări ale ordinii în acest foarte vechi concept de imitație: ordinea cosmică, cea muzicală și ordinea sufletelor. Ce înseamnă însă faptul că aceste ordini se întemeiază pe mimesisul numerelor, pe imitarea lor? Evident, faptul că ceea ce constituie realitatea acestor fenomene sînt numerele și raporturile numerice pure. Nu în sensul că toate acestea tind spre o exactitate numerică, ci că această ordine numerică există în toate. Pe ea se sprijină orice ordine. Platon a fost cel care a întemeiat și ordinea lumii umane din *polis* pe respectarea și menținerea ordinii tonalităților muzicale.

Aș vrea să intervin acum și să întreb dacă ordinea nu este trăită și în orice fel de artă – chiar și în extravagațele sale extreme. Ordinea pe care o experimentăm în arta modernă nu prezintă, desigur, nici o similitudine cu marele model al ordinii

din natură și din construcția universului. De asemenea, ea nu mai oglindește nici o experiență umană expusă în conținuturi mitice sau o lume întrupată în aparițiile unor lucruri familiare și îndrăgite. Toate acestea sînt pe cale de dispariție. Trăim în lumea industrială modernă. Această lume nu numai că a împins formele vizibile ale ritului și ale cultului la marginea existenței noastre; mai mult decît atît, ea a distrus pînă și ceea ce este un lucru. Constatarea aceasta nu conține nimic din atitudinea acuzatoare a unui *laudator temporis acti*; este o mărturisire despre realitatea pe care o vedem în jurul nostru și pe care, dacă nu sîntem smintiți, trebuie s-o acceptăm. Pentru această realitate e valabil însă adevărul că nu mai există lucruri cu care să avem de-a face. Fiecare în parte este o bucată, de felul căreia putem cumpăra oricîte dorim, fiindcă se fabrică ori de cîte ori se dorește – pînă cînd producția modelului este depășită. Aceasta este factura producției și a consumului modern. Este absolut normal ca aceste „lucruri" să fie fabricate doar în serie, vîndute numai printr-o reclamă extrem de atractivă și aruncate cînd s-au stricat. Dar experiența lucrului nu se mai realizează pentru noi în ele. Nimic nu a devenit în ele o prezență care să le sustragă posibilității de a fi înlocuite, nici o fărîmă de viață, nici o parte istorică. Așa arată lumea modernă. Ce gînditor se poate aștepta ca, în ciuda acestui fapt, în arta plastică, niște lucruri care nu mai sînt reale, nu ne mai înconjoară constant și nu mai înseamnă nimic pentru noi să ne fie oferite spre recunoaștere, ca și cînd astfel am redeveni familiari cu lumea noastră? Ceea ce nu înseamnă nicidecum că pictura și sculptura modernă, tocmai fiindcă nu mimează o familiaritate pe cale de dispariție (în acest context, ar fi multe de spus și despre arhitectură), nu creează și ele niște plăsmuiri durabile în sine și care nu pot fi înlocuite. Orice operă de artă continuă să fie ceva asemănător cu ce a fost mai înainte un lucru în a cărui existență licărește și este atestată în general ordinea – poate că nu una ce s-ar potrivi întocmai, în ceea ce privește conținutul, cu reprezentările noastre despre ordine, ce reuneau odinioară lucrurile familiare într-un univers familiar;

dar există în ele o încărcătură mereu nouă și puternică de energie spirituală ordonatoare.

De aceea, nu are nici o importanță, la urma urmelor, dacă un pictor sau un sculptor lucrează cu sau fără referire la un obiect. Important este fie să întîlnim o energie spirituală ordonatoare, fie să ni se amintească numai de cutare sau cutare conținut al culturii noastre sau chiar de unul sau altul dintre artiști. Pentru că acestea sînt, în realitate, obiecții la adresa valorii artistice a unei opere. În măsura în care o operă înalță însă ceea ce reprezintă – sau prin care se reprezintă – la o nouă formă, la un nou mic cosmos, la o unitate a ceea ce este tensionat, unificat și ordonat în sine, ea este artă – indiferent dacă în ea capătă grai conținuturi ale culturii noastre, forme familiare ale mediului nostru sau dacă nu ajunge la reprezentare decît ceea ce este complet mut și totuși dintotdeauna familiar nouă, din armoniile de forme și culori pitagoreice pure. Și de aceea, dacă ar trebui să propun o categorie estetică universală, care să cuprindă categoriile de expresie, imitație și semn dezvoltate mai sus, aș dori să plec de la străvechiul concept de mimesis, prin care se înțelegea reprezentarea a nimic altceva decît a ordinii. Atestarea ordinii, iată un lucru ce pare valabil dintotdeauna, în măsura în care orice operă de artă, chiar și din lumea noastră care devine tot mai mult una a uniformității și a seriei, dovedește capacitatea spirituală de ordonare ce alcătuiește realitatea vieții noastre. În opera de artă se desfășoară în mod exemplar ceea ce facem noi toți, cît timp ne aflăm aici, pe pămînt: o constantă construire de lume. În mijlocul unei lumi în dezagregare a ceea ce este obișnuit și familiar, ea stă ca un fel de garanție a ordinii și poate că toate forțele de confirmare și de conservare pe care le comportă cultura umană se sprijină pe ceea ce ne întîmpină, în chip exemplar, în modul de a proceda al artistului și în experiența artei: faptul că mereu punem în ordine ceea ce ne dezagregă.

Despre contribuția poeziei la căutarea adevărului

Titlul clasic pentru considerațiile pe care le dedicăm acestei probleme provine de la Goethe și, cu siguranță, încă de la Goethe conceptele de „adevăr" și „poezie" nu sînt într-un simplu raport de opoziție, ci interferează. El își intitulează autobiografia *Poezie și adevăr*, înțelegînd prin aceasta nu numai licențele poetice de care face uz în relatarea vieții sale, ci, desigur, și participarea pozitivă la adevăr a amintirii poetice. Este pe deplin valabil pentru epocile timpurii ale culturii, în special pentru aceea a poeziei epice a popoarelor, faptul că pretenția de adevăr a creației poetice este absolut indiscutabilă. Herodot spune că Homer și Hesiod le-ar fi dăruit grecilor zeii – pentru un scriitor din zorii Luminismului era încă de la sine înțeles că această poezie greacă timpurie poseda conținutul de adevăr al cunoașterii religioase. Sau poate se atestă deja o primă îndoială în fraza lui Herodot? Oricum, în estetica clasică, învățătura și-a păstrat pe deplin valoarea alături de plăcere, situație rămasă valabilă pînă în gîndirea noastră științifică modernă; dacă aceasta nu mai are loc astăzi prin dispoziția naivă de a învăța specifică epocilor anterioare, fenomenul se produce totuși, într-un mod reflectat și indirect.

Ceea ce mi se pare indiscutabil este că limbajul poetic are o relație aparte, una cu totul particulară, cu adevărul. Pe de o parte, aceasta se manifestă în faptul că el nu se potrivește oricînd cu orice conținut, iar pe de altă parte, în faptul că acolo unde un asemenea conținut capătă forma cuvîntului poetic, el cunoaște prin aceasta un fel de legitimare. Este arta proprie limbii, care nu decide doar asupra reușitei sau nereușitei poeziei,

ci și asupra pretenției sale de adevăr. Desigur, afirmația că „poeții mint mult" – acest vechi și naiv reproș platonic la adresa creației poetice, a poeților și a credibilității lor – se opune credinței în veridicitatea artei și pare să pledeze împotriva credinței în adevărul artei. Totuși, această pretenție de adevăr nu încetează să se facă auzită. În realitate, reproșul confirmă caracterul de la sine înțeles al acestei pretenții. Cel ce minte vrea să fie crezut. Poetul își ridică pretenția pe baza artei sale, iar arta sa e aceea a limbii.

Ceea ce este limba în general și ceea ce constituie procesul de comunicare lingvistică va fi, desigur, valabil și pentru cazul special numit creație poetică. Aș dori să afirm însă și adevărul invers – și anume că poezia este, într-un sens eminent, limbă. Dacă vrem să facem convingător acest adevăr, trebuie să punem în lumină o altă latură a limbii pe care o vorbim zilnic decît aceea a simplului schimb de informații. Modul în care percepem realmente posibilitatea convorbirii este acela că ne spunem unul altuia ceva. Este un proces lingvistic diferit de toate formele de transmitere de informație, care pot avea loc și prin „semne". Faptul că cineva spune altuia ceva nu intervine doar cînd așa-numitul receptor este de față și preia informația. Ceea ce se cere, dincolo de aceasta, este mai degrabă dispoziția de a permite să ți se spună ceva. Numai astfel cuvîntul devine, ca să spunem așa, relațional, adică leagă pe cineva de altcineva. Aceasta se întîmplă de fiecare dată cînd vorbim unii cu alții și ne angajăm într-o discuție reală.

Ce presupune, de fapt, a îngădui să ți se spună ceva? Evident, condiția primă vine din faptul că nu le știi pe toate și că ceva ce-ți închipui doar că știi poate deveni problematic pentru tine. Într-adevăr, posibilitatea dialogului se sprijină pe pasarea reciprocă a întrebării și răspunsului. Nu există însă nici o declarație care să nu-și capete sensul ultim de la întrebarea căreia îi dă răspuns. Denumesc aceasta caracterul hermeneutic al vorbirii: discutînd, nu transmitem unul altuia fapte bine determinate, ci, prin convorbirea cu celălalt, ne transpunem năzuința și cunoștințele într-un orizont mai larg și mai bogat.

Orice declarație inteligibilă și înțeleasă este introdusă în propria mișcare a întrebării, adică este înțeleasă ca un răspuns motivat. A vorbi înseamnă a convorbi. Experiențele lingvistice propriu-zise constau în a fi afectat de un cuvînt sau în a trece, surd, pe lîngă cuvîntul spus.

Există însă și o altă experiență a limbii, care are un caracter eminent, iar aceasta e experiența poeziei. Aici avem o cu totul altă situație hermeneutică. Cine vrea să înțeleagă o poezie are în vedere numai poezia însăși. Cînd vizavi de o poezie apare o întrebare cu caracter retroactiv, adresată unui vorbitor care vrea să spună ceva prin intermediul ei, nu ne mai aflăm cîtuși de puțin în preajma poeziei. Știm cu toții, din proprie experiență, ce deosebire fundamentală există între o poezie autentică și, să zicem, acele forme mai mult sau mai puțin bine intenționate de comunicare poetică pe care unii tineri obișnuiesc să le aștearnă pe hîrtie din preaplinul inimii. Există, desigur, autenticitate și o forță stăruitoare a simțirii în scrierea unei poezii de dragoste, iar o asemenea plăsmuire versificată poate fi înțeleasă cel mai bine prin motivația sa. Dimpotrivă, poetul și poezia care își merită numele sînt esențialmente diferiți de toate formele discursului motivat. Nimănui nu-i vine în minte, cînd citește o poezie, să vrea să înțeleagă cine anume ar voi să spună ceva acolo și de ce. Aici atenția ne este îndreptată în întregime asupra cuvîntului, așa cum se prezintă el, și nu receptăm o comunicare ce poate ajunge la cineva, într-o formă sau alta, din partea cuiva. Poezia nu stă în fața noastră în chip de ceva prin care o persoană ar dori să spună ceva, ci stă prin ea însăși, și stă la fel în fața celui care o compune ca și în fața receptorului. Detașată de orice referință, ea este cu totul și cu totul cuvînt!

Să ne întrebăm în ce sens poate exista adevăr într-un asemenea cuvînt. Cuvîntul poetic este în mod vădit de așa natură încît este unic și de neînlocuit. Numai în acest caz numim un text poezie. Cînd nu se întîmplă așa, cînd cuvintele se ivesc la întîmplare, socotim poezia ratată. Dar ceea ce este într-adevăr miraculos e că o poezie care ne convinge ca realizare poetică ne

convinge și prin ceea ce spune. Ține de experiența generală faptul că nu orice și oricînd poate fi spus în mod poetic. Epopeea în versuri, de pildă, care – începînd cu Homer, continuînd cu Vergiliu, Dante și Milton – a constituit o mare tradiție a creației poetice, găsindu-și în cele din urmă un fel de ultimă împlinire „burgheză" în *Hermann și Dorothea*, nu mai constituie o posibilitate reală a vorbirii poetice. Tot astfel ne-am putea întreba dacă poate exista dramă în orice epocă ori dacă nu e cumva caracteristică pentru anumite epoci predominanța anumitor modalități ale zicerii poetice, în timp ce altele sînt chiar excluse și imposibile. Astfel, de-a lungul a mai mult de o mie cinci sute de ani de istorie creștină, nu avem propriu-zis nici o dramă. Se impune aici întrebarea: ce realitate este tradusă în faptul că anumite forme de exprimare sînt cu putință, iar altele nu? Ce „adevăr" este cuprins aici?

Dar ce înseamnă aici „adevăr"? O veche regulă spune că, atunci cînd nu poți profila exact o întrebare, este bine să cauți forma ei negativă. Astfel, eu aș întreba aici: ce înseamnă că anumite forme de mărturie poetică nu mai sînt „adevărate"? Ce fel de înțeles al adevărului este acesta? „Adevărul" are un dublu sens încă din cea mai veche filosofie greacă. Termenul grecesc *aletheia*, așa cum trăia în uzul viu al limbii, este tradus cel mai bine prin „netăinuire". Pentru că acest cuvînt este totdeauna legat de cuvintele spunerii. Sinceritate înseamnă însă să spui ceea ce gîndești. Limba nu este, așa cum pretinde celebra spusă a unui diplomat, în primul rînd posibilitatea ce ne este dată de a ne ascunde gîndurile. Acest prim înțeles al ființei adevărului înseamnă, așadar, că spunem adevărul spunînd ceea ce gîndim. El se completează însă, în special în limbajul uzual al filosofiei, prin celălalt sens, acela că *un lucru* „spune" ceea ce „înseamnă". Este adevărat ceea ce se arată drept ceea ce este. Cînd spunem, de exemplu, „aur veritabil", înțelegem că nu strălucește doar ca aurul, ci este aur. Mai putem spune și că este aur „adevărat", iar grecul zice, în acest caz, *alethes*. Avem un exemplu și mai potrivit cînd spunem, în limbajul uzual, despre cineva că e un „prieten adevărat".

Înțelegem astfel că este cineva care s-a dovedit prieten, care nu ne-a întîmpinat numai cu aparența solidarității și a convingerii prietenești. A reieșit mai degrabă că e un prieten real, „neascuns", cum zice Heidegger. În acest sens se pune întrebarea despre adevărul poeziei.

Ce se întîmplă cu limba, atunci cînd este limbă a creației poetice? Ce iese la iveală în ea, așa cum iese în cazul unui om care s-a dovedit prieten? Cînd spun „un prieten adevărat", înțeleg că în acest caz cuvîntul corespunde noțiunii sale. Omul acesta este realmente în concordanță cu noțiunea de prieten. La fel, întreb acum ce este cuvîntul poetic în adevărul său? Cum corespunde el noțiunii unui cuvînt?

O dată cu această întrebare, sîntem foarte departe de problematica teoriei comunicării și a informației. Desigur, și cuvîntul poetic are posibilitatea să fie un text, să fie scris. Scris, el este într-un sens special și eminent un cuvînt, și anume un cuvînt care „stă scris". Folosesc această expresie a lui Luther pentru că ea lămurește ceva. Căci, ce înseamnă „stă scris"? Evident, nu înseamnă numai că este fixat, așa încît putem să-i reînnoim conținutul. Lucrul acesta este valabil pentru toate fixările scriptice posibile. De pildă, ceva stă scris în notițele mele, pe care le am în față la o conferință. Dar acela nu e un cuvînt ce „stă scris". De ce nu? În mod vădit, el se află aici, sub această formă, numai în scopul de a trimite la o idee pe care aș vrea s-o dezvolt în fața auditorilor mei. Valoarea acestei notițe este deci exclusiv aceea a unei subordonări utile față de idei; ea nu aparține „literaturii". Din contra, o poezie nu e doar un memento al realizării originare a unei idei, utilă numai noii sale realizări. Este tocmai invers, astfel încît textul are cu mult mai multă realitate decît poate pretinde pentru sine oricare dintre prezentările sale posibile. Fie că un poet își citește el însuși operele, fie că altcineva le exprimă, fiecare știe că ceea ce este spus rămîne în urma a ceea ce este gîndit de fapt și că este o lipsă a oricărei prezentări. Ce fel de posibilitate a cuvîntului e aceea care îl face să se susțină, în acest fel, prin sine?[1].

1. În legătură cu aceasta, a se vedea și articolul „Von der Wahrheit des Wortes", în *Kunst als Aussage*.

Dar nu numai cuvîntul poetic este „autonom" în acest sens, așa fel încît ne subordonăm lui și trebuie să ne concentrăm eforturile asupră-i, în forma sa ca „text". Mai există, după părerea mea, alte două tipuri de asemenea texte. Unul este textul religios. E destul de clar. Am citat expresia lui Luther: „Stă scris". Care e sensul acestui „stă scris"? În utilizarea de către Luther a acestei formulări există deseori un înțeles special al spunerii pe care aș dori să-l numesc promisiune [*Zusage*]. Ne putem bizui pe ceva promis, de pildă în cazul făgăduinței pe care o persoană o face alteia. Cel ce face o promisiune își pune cuvîntul zălog. Pot să pun temei și să mă bazez pe asta. Nu e doar o comunicare, ci un cuvînt care obligă, care presupune o obligativitate reciprocă. Nu depinde doar de mine să pot promite ceva, ci și de acceptarea de către celălalt a promisiunii, care de-abia atunci este realmente o promisiune. Să ne imaginăm, de exemplu, următoarea situație: un bărbat îi promite soției sale că nu va mai bea niciodată mai mult decît îi va fi sete. Dar poate că soția a înțeles de mult că el nu-și poate ține niciodată această făgăduială. Ca atare, ea nu acceptă promisiunea, ci spune: „nu te pot crede". Ține de esența promisiunii faptul că ea este o relație reciprocă între ceea ce se spune și răspuns. În sensul acesta constituie o „făgăduință" textele religiei revelației: ele își capătă caracterul de spunere numai prin actul acceptării din partea credinciosului.

O altă formă de text „eminent" pare să fie, în statul modern, textul juridic. Legea, care obligă prin faptul că stă scrisă, are și un caracter specific, pe care mi-ar plăcea să-l numesc „anunțare" [*Ansage*]. După cum se știe, textul juridic este valabil abia prin anunțarea lui. O lege trebuie să fie anunțată. Valabilitatea sa juridică o constituie de-abia caracterul de anunțare, în care cuvîntul își cîștigă existența de drept prin ființa sa spusă și nu o posedă fără ea. Așa de pildă, una dintre cele mai groaznice catastrofe juridice s-a produs cînd, în cazul malign al legii Lubbe din 1933, a fost emisă o lege cu putere retroactivă. Oricine simte imediat că o lege cu putere retroactivă contravine sensului propriu-zis de „lege", acela de a sta scrisă. Anunțarea legilor ține de esența statului de drept.

Cele două forme, cea a „promisiunii" și cea a „anunțării", trebuie să ne servească acum drept fundal pentru textul poetic, pe care, într-o formulă corespunzătoare, l-aș numi „mărturie completă" [*Aussage*]. În cuvîntul „Aussage", prefixul „aus-" exprimă o exigență de completitudine. „Aussage" spune integral care este situația reală. Mărturia pe care o depunem, de pildă, în fața tribunalului are un asemenea caracter, încît, ca martor, ești instruit chiar că trebuie să spui absolut tot ceea ce știi, fără să treci ceva sub tăcere și fără să adaugi ceva. Aceasta se numește, în viața juridică, „depoziție". Cît de îndoielnică este, din alte motive hermeneutice, funcția celui ce depune mărturie în fața instanței e un lucru de care fac abstracție aici. Aș vrea, în primul rînd, doar să conștientizez acest perfecționism, acest caracter de desăvîrșire din cuvîntul „mărturie" [*Aussage*]. În aceasta se află corespondența cu spunerea [*Sage*] poetică. Ea este una care se mărturisește pe deplin, care este deci de așa natură încît nimic din ceea ce nu este spus în ea însăși nu trebuie adăugat la receptare și la realitatea ei lingvistică. Ea este „autonomă", în sensul autoîmplinirii [*Selbsterfüllung*]. La fel este cuvîntul poetului. Cuvîntul poetic este deci mărturie completă, în sensul că această spunere se certifică pe ea însăși și nu permite nimic altceva care s-o verifice. Altminteri, putem controla o depoziție, de pildă pe cea din fața tribunalului, pentru a vedea dacă e adevărat ceea ce spune martorul sau acuzatul sau oricine altcineva. În mod vădit, cuvîntul poetic nu mai are sensul acesta și întrebarea care trebuie să ne preocupe este: cum se poate ca o spunere să se prezinte astfel încît să fie lipsit de sens și evident anapoda fie și numai să te interesezi, dincolo de „spunere", de o altă instanță de verificare – și să fie în așa fel încît poetul poate numi această spunere o mărturie irevocabilă, iar toate poeziile proaste se pot chema „sperjururi" (P. Celan)?

N-aș vrea să spun nimic despre folosirea religioasă a cuvîntului, de pildă despre analogiile ce ne stau la dispoziție aici în legătură cu experiența rugăciunii. Acest lucru scapă competenței mele. Este evident însă faptul că avem de-a face aici cu

ceva analog, chiar dacă se sprijină pe o cu totul altă bază. Adevăr în creaţia poetică înseamnă: cum se face de cuvîntul poetului îşi împlineşte singur făgăduinţa şi respinge orice încercare de verificare din afară? Să luăm un exemplu literar cu totul la întîmplare, să zicem un roman de Dostoievski. O anumită scară joacă acolo un mare rol, scara de pe care a căzut, chipurile, Smerdiakov. Oricine a citit *Fraţii Karamazov* n-a uitat de această scenă şi „ştie" foarte exact cum arată scara. Nici unul dintre noi nu are, în acest caz, aceeaşi reprezentare; fiecare crede totuşi că o posedă într-un chip cu totul concret. Ar fi lipsit de sens să punem întrebarea: şi cum arăta în realitate scara la care „se gîndea" Dostoievski? Creatorul a reuşit aici, prin modalitatea povestirii sale, prin configurarea ei narativă, să trezească o închipuire care construieşte acum ceva în fiecare cititor, şi anume în aşa fel încît el crede că vede exact cum scara coboară răsucindu-se la dreapta, urmează două trepte, după care se pierde în întuneric. Dacă altcineva spune că ea se roteşte la stînga şi că urmează şase trepte, iar după aceea se întunecă – evident, acela are tot atîta dreptate. Întrucît nu spune nimic mai precis, Dostoievski ne provoacă să construim scara în mintea noastră. Se vede din acest exemplu că poetul este capabil să obţină ca prin farmec autoîmplinirea limbii. Dar cum o face, cu ce mijloace?

Aş dori să intercalez aici o scurtă reflecţie. Cuvîntul poeziei este evident întreţesut, în chip indisolubil, cu latura sunetului şi cu aceea a semnificaţiei. Gradul acestei împletiri poate fi mai mare sau mai mic, pînă la cazul extrem în care există anumite genuri de artă în care ea devine cu totul indisolubilă. Mă gîndesc la poezia lirică. Se manifestă aici intraductibilitatea, în aspectul ei cu totul necondiţionat. Nu există nici o traducere de poezii lirice care să producă efectul operei originale. Există, în cel mai bun caz, un poet care nimereşte peste alt poet şi situează în locul respectiv, ca să zicem aşa, o nouă operă poetică, creînd ceva corespondent într-un nou material lingvistic. Desigur, există totuşi grade ale intraductibilităţii. Un roman este traductibil şi ne punem întrebarea: cum se face

că romanul poate fi tradus și că, fără să știm rusește, vedem în fața ochilor scara lui Dostoievski, în așa fel încît ne-am putea certa cu oricine asupra direcției în care se răsucește? Cum realizează limba acest lucru? În mod evident, relația dintre sunet și semnificație este deplasată aici ceva mai mult înspre latura semnificației – și totuși, și acesta continuă să fie un cuvînt poetic. El nu se realizează prin altceva, de exemplu printr-o verificare capabilă să autentifice o informație ori printr-o nouă experiență, ci prin el însuși. Autoîmplinire înseamnă că nu mai sîntem îndreptați spre alte instanțe. Dar atunci, ceea ce caracterizează limba poetică este suprema împlinire a actului revelării [*Offenbarmachen*] (δηλοῦν), care este performanța generală a vorbirii. Mi se pare, prin urmare, o teorie estetică eronată aceea care interpretează cuvîntul poetic concepîndu-l ca pe o concentrare de momente emoționale și semnificative, ce se asociază cuvîntului de toate zilele. Ce-i drept, lucrurile pot sta mereu așa. Dar nu printr-asta devine poetic un cuvînt, ci pentru că el capătă forța „realizării". Astfel, pînă și fina observație a lui Husserl că în cazul esteticului reducția eidetică ar fi îndeplinită spontan, în măsura în care „punerea" [*Position*], adică afirmarea, ar fi totdeauna deja anulată, atinge doar pe jumătate adevărul. Husserl vorbește de „modificarea neutralității". Dacă, arătînd acum pe fereastră, spun: „Uitați-vă la casa de colo", atunci oricine dă urmare indicației mele vede casa de acolo, întrucît o privește ca pe o împlinire a spuselor mele. Dimpotrivă, cînd un poet descrie cu vorbele lui o casă ori provoacă reprezentarea „casă", nu ne uităm la vreo casă oarecare, ci fiecare își construiește casa „lui", în așa fel încît „casa" există pentru el. Generalitatea casei este cea care ajunge la calitatea-de-a-fi-dat [*Gegebenheit*] în cuvinte ca o „împlinire de intenție" spontană. În acest sens, cuvîntul este aici „adevărat", adică „revelator". El realizează o astfel de autoîmplinire. Pozitivul, ceea ce este spus, ceea ce putem întîlni și altundeva, așa încît putem proba dacă acel ceva coincide cu declarația noastră – toate acestea sînt suspendate în cuvîntul poetic.

Și totuși, conceperea în acest caz a unei conștiințe slăbite a realității, a unei puteri de stabilire [*Setzungskraft*] diminuate

a conștiinței este înșelătoare. De fapt, este invers. Realizarea ce are loc prin cuvînt respinge orice comparație cu altceva ce ar fi co-prezent acolo și înalță ceea ce este spus deasupra particularității pe care o numim de obicei realitate. Este indiscutabilă ideea conform căreia cuvîntul este cel care ne determină să nu privim în exterior către o lume care să confirme, ci, dimpotrivă, să construim în poezie lumea poeziei. Pun întrebarea: cum ajunge cuvîntul la această izbîndă, la faptul că refuzăm brusc să căutăm o verificare a ceea ce s-a spus? Lucrul acesta este absolut limpede la Hölderlin, de pildă, care anunță întoarcerea zeilor. Cel care crede în mod serios că trebuie să aștepte revenirea zeilor greci ca pe împlinirea unei promisiuni pentru viitor, acela n-a înțeles ce este poezia lui Hölderlin. „În cînt adie spiritul lor." Cum obține poetul acest lucru? Ce face poezia cu poetul încît cuvîntul său, ca plăsmuire verbală, ajunge să fie dintr-o dată „așa" – și înțeleg prin aceasta: așa încît nu *înseamnă* ceva, ci este existența a ceea ce înseamnă, și în așa măsură încît poetul însuși, cînd îl aude, nu poate crede că el este cel care îl spune?

Ce înseamnă faptul că o poezie reușește? Ce înseamnă faptul că un anumit conținut, ceva închipuit în mod ferm, prin aceea că există o poezie, ajunge să stea în picioare, ca să zicem așa, pe calea acestui cuvînt adevărat care apare?

Să ne mai gîndim o dată la reflecția noastră de la început. Spuneam acolo că orice vorbire exprimă ceva. A putea face să ți se spună ceva ori a putea spune cuiva ceva presupune existența unei probleme nelămurite pentru un individ, care îl constrînge să accepte cuvîntul ca pe un răspuns. Cum se prezintă aceasta în opera poetică? Aici nu e vorba despre ce gîndește poetul sau despre ce-l motivează ca să spună una sau alta. Este vorba de întrebarea căreia i se dă răspuns în poezie prin ceea ce este „putut" și despre nimic altceva „în spatele" său. Ce fel de întrebare e aceasta? Cum se face, de exemplu, că în vremea noastră poezia respinge anumite conținuturi și preferă altele? Și cum se face, cînd e vorba de o poezie, că noua lume de conținuturi ajunge să se susțină în așa fel încît ascultăm acest ceva actual

cu același simț poetic ager și receptiv ca, de pildă, în cazul cuvîntului poetic al lui Schiller, al lui Shakespeare sau al lui Goethe? Ce fel de depășire a unei motivări ocazionale ori a unei constrîngeri de istorie contemporană reușește aici și în ce mod? Pot formula și altfel: la ce întrebare o plăsmuire poetică continuă să fie un răspuns? Nu cred că e suficient dacă spunem că în toate plăsmuirile poetice obțin răspuns ultimele întrebări ale vieții noastre umane – și prin aceasta ne plac. Acest lucru este valabil, într-adevăr, în anumite domenii. Este rezonabil să spunem că unele situații-limită, cum sînt moartea ori nașterea, suferința sau vina și oricare altele asemănătoare – tot ceea ce a ridicat, să zicem, marea tragedie la forma sa artistică aparte –, sînt în mod constant întrebări deschise, la care noi oamenii căutăm răspuns. Nu trebuie să punem însă întrebarea în sens mai larg? Nu sîntem oare datori să ne întrebăm: la ce întrebare orice plăsmuire poetică este întotdeauna un răspuns? Poate că se conturează un răspuns dacă mă refer la ceea ce a fost descris ca fiind comun oricărei vorbiri, și anume la faptul că ceea ce este evocat prin cuvînt este prezent. Nu este hotărîtor faptul că lucrul acesta e valabil în cutare sau cutare timp – în epoca noastră, pentru conținuturi specifice care capătă expresie în ea –, ci faptul că tocmai cuvîntul exorcizează astfel ființa sa, încît ea devine aproape ușor de perceput. Acesta e adevărul creației poetice: ea înfăptuiește o „menținere a apropierii". Ce înseamnă menținerea apropierii devine clar printr-un contraexemplu. Dacă simțim că într-o poezie lipsește ceva, acea poezie nu este o construcție care să reziste prin ea însăși și se pierde, întrucît conține ceva convențional ori ceva uzat. Dimpotrivă, o poezie adevărată ne oferă trăirea *apropierii*, și anume în așa fel încît aceasta este menținută de poezie și de forma ei lingvistică. Ce fel de apropiere și față de ce? Ce se menține acolo? Dacă vrem să păstrăm ceva, atunci acel ceva este pasibil de a fi pierdut, adică ne-ar putea scăpa. Într-adevăr, experiența noastră fundamentală, ca ființe temporare, constă în faptul că toate lucrurile ne scapă, că toate conținuturile vieții noastre se ofilesc tot mai mult, așa încît abia dacă

mai licăresc, din amintirea cea mai îndepărtată, într-o sclipire aproape ireală. Poezia însă nu se ofilește. Cuvîntul poetic stopează parcă acel caracter disolutiv al timpului [*Zeitentgänglichkeit*]. După cum și acel „stă scris" intervine nu ca o promisiune [*Zusage*], ci ca spunere [*Sage*], întrucît își desăvîrșește propria prezență. E posibil ca tocmai de această forță a cuvîntului poetic să fie legat faptul că poetul se simte provocat să prefacă în cuvînt ceea ce pare absolut interzis sferei acestuia. În poezia lirică, această autoîmplinire apare în modul cel mai enigmatic acolo unde nici măcar unitatea de sens a cuvîntului poetic nu se lasă verificată – este cazul acelei *poésie pure* inițiate de Mallarmé.

Să ne mai întrebăm o dată cum se împlinește poezia pe ea însăși și cu ce mijloace. O asemenea „durabilitate a cuvîntului" mi se pare că trimite la acea situație fundamentală a omului pe care Hegel a descris-o ca familiarizare [*Heimischwerden*]. Principala exigență, pe care o cunoaștem cu toții din experiența noastră de viață, este aceea de a ne simți ca acasă în torentul impresiilor. Aceasta se întîmplă, înainte de toate, în învățarea limbii materne, prin care se construiește o ordine crescîndă a unui ansamblu de experiențe tălmăcite lingvistic. Astfel, îndeplinind această primă articulare a lumii în care continuăm să ne mișcăm fără încetare, limba maternă însăși cîștigă o familiaritate[2] tot mai mare. Oricine știe ce înseamnă să ai simțul limbii. Ceva sună străin, ceva nu e „corect". Senzația aceasta o trăim mereu, de pildă în cazul traducerilor. Ce familiaritate este dezamăgită aici? Ce apropiere este înstrăinată? Asta înseamnă însă: ce familiaritate ne poartă, cînd sîntem vorbitori, ce apropiere ne înconjoară? În mod vădit, nu doar cuvintele și întorsăturile de frază specifice limbii noastre ne devin mereu mai familiare, ci și ceea ce este spus în cuvinte. În această privință, creșterea în sînul unei limbi înseamnă totdeauna că lumea ne este adusă mai aproape și ajunge să

2. În legătură cu tema familiarizării cu lumea prin limbă, *cf.* „Heimat und Sprache", în *Kunst als Aussage*.

dureze prin sine într-o ordine spirituală. Cuvintele sînt mereu aceleași articulații de bază care dirijează înțelegerea lumii de către noi. Faptul că ea se schimbă în vorbirea cu ceilalți ține de familiaritatea „lumii".

Cuvîntul poetului nu continuă însă pur și simplu acest proces al simțirii ca acasă [*Einhausung*]. El îi apare mai degrabă în față ca o oglindă ținută dinainte. Ceea ce apare în ea nu este însă lumea, nu e mai întîi cutare lucru aflat în lume, ci apropierea și familiaritatea însăși, în care stăm un răstimp. Această înnobilare și această apropiere capătă durată în cuvîntul literar și – într-o supremă împlinire – în poezie. Faptul că această calitate a vorbirii, „lingvisticitatea" [*Sprachlichkeit*], oferă accesul universal la lume și că în acest acces la lume prin vorbire se evidențiază forme excepționale de experiență umană nu reprezintă o teorie romantică, ci o simplă descriere a unor legături reale: mesajul religios vestește mîntuirea; judecata exprimă ceea ce este drept și nedrept în societatea noastră; cuvîntul poetic depune mărturie pentru ființa noastră, fiind el însuși această ființă [*indem es selbst Dasein ist*].

Poezie și mimesis

Faptul că arta este imitare a naturii constituie o teorie ce se poate baza, ce-i drept, pe originea sa antică și pe o valabilitate de la sine înțeleasă; rolul său propriu-zis de politică a artei a început să se exercite însă abia în estetica clasicistă a epocii moderne. Clasicii francezi, precum și Winckelmann și Goethe vedeau în studiul fidel al naturii adevărata școală a artistului. În felul acesta, teoria imitației s-a deplasat într-un context de reflecții care a conferit artei plastice o preponderență clară în estetică. În secolul al XVIII-lea, începînd cu Winckelmann, nu conta, ca „artă clasică", atît clasicismul poetic, cît mai curînd ceea ce Hegel a numit „religia artei": epoca plasticii grecești, în care lumea zeilor greci, divinitatea cu chip de om erau o prezență. Aceasta este în viziunea lui Hegel arta ca religie, iar atunci cînd, o dată cu decăderea religiei antice, nu mai observă acest acord între divin și uman – și spune despre artă în general că ar aparține trecutului –, el ia drept criteriu arta plastică, în calitatea ei de manifestare a absolutului.

Teoria antică a imitației domină, desigur, și poetica. Totuși, pe cît se pare, ea și-a avut legitimarea cea mai convingătoare în arta plastică. Se impune aici discursul despre copie și prototip, pe care Platon l-a transformat apoi în instrumentul criticii sale la adresa poeților. Faptul că în arta plastică copia rămîne fundamental separată de prototipul său, întrucît captează ceea ce este mobil și viu în imaginea nemișcată, are ceva imediat convingător. Astfel, Platon aplică conceptul de „mimesis" pentru a accentua distanța ontologică dintre imaginea originară și tablou. Îndreptat împotriva cuvîntului poetic și mai ales a celui dramatic, gestul său are un sens polemic evident. Aristotel a valorificat conceptul de mimesis în alt sens, pozitiv, iar *Poetica*

sa, care a dominat estetica ulterioară, a avut în atenție „opera de artă totală" a tragediei antice.

Se știe cît de mult au influențat poetica și retorica reflecția estetică. Astfel, noțiunea de stil, dominantă în știința modernă a artei, a fost preluată, după cum o indică și termenul, din arta scrisului, cea care mînuiește condeiul – *stilus*. Teoria imitației, în sensul reprezentării perfecțiunii religioase și profane, a reușit să se mențină pînă în secolul al XVIII-lea. Abia atunci s-a produs o schimbare care a anulat constrîngerea impusă de un asemenea concept de imitație: ridicarea la o semnificație predominantă a conceptului de expresie. Limbajul nemijlocit al inimii, pe care îl vorbesc sunetele, devine modelul după care era gîndit, în general, limbajul artei, ce se refuză oricărui raționalism conceptual.

O dată cu aceasta, s-a sfărîmat legătura dintre poetică și retorică, ambele înțelese ca arte ale vorbirii frumoase. Mai ales după ce estetica geniului, care avea în vedere marea creație poetică, plină de fantezie, a lui Shakespeare, a discreditat noțiunea de reguli și, pînă la urmă, chiar pe aceea de mijloace poetice, vechea alianță dintre retorică și poetică și-a pierdut locul deținut în gîndirea estetică.

S-a instalat în locul său o nouă apropiere, aceea dintre muzică – ajunsă atunci la stadiul clasic al dezvoltării sale – și poezie. În romantismul german, arta poetică trece drept limbajul universal al neamului omenesc. Vechea estetică a imitației își pierde puterea de convingere atunci cînd spiritul poetic al limbii nu se mai consumă atît în prezentificarea unor imagini îmbibate intuitiv, cît în forța atmosferei create de mișcarea infinită a cuvîntului poetic – ca să nu mai vorbim de arta radicală a cuvîntului acelei *poésie pure*. Conceptul de mimesis pare să fi devenit inexplicabil.

Conceptul de mimesis poate fi surprins însă mai bine în forma sa originară decît pornind de la ideile clasicismului. Aș vrea să arăt că acel concept originar de mimesis poate legitima realmente superioritatea esențială a poeziei față de celelalte arte.

Dacă pornim de la conceptul antic de „poezie", gestul nu poate să surprindă. Pentru că termenii *poiesis* și *poietes* au în greceşte o notă specială. Cuvintele acestea nu înseamnă doar facerea productivă, respectiv producătorul însuși, ci și, într-un sens specific, creația poetică, respectiv poetul. Un dublu sens caracteristic, care leagă semantic un mod admirabil al facerii și al producerii de tot restul facerii și producerii. Pe de altă parte, din punct de vedere social, acestei situații îi corespunde faptul că poetul își avea locul alături de orator și de rege, fiind singurul artist care nu trecea drept „om de rînd". Înțelegerea comună a celor două forme de *techne*, cea a meseriașului și cea poetică, este dată evident de felul cunoștințelor lor. Ceea ce conduce deopotrivă activitatea productivă a meseriașului și pe cea a poetului este o capacitate, alături de anumite cunoștințe. Or, așa cum a subliniat mai ales Platon, ține de esența tuturor artelor producătoare faptul că, în general, acestea nu poartă în ele însele măsura și țelul cunoștințelor și capacității lor. Activitatea lor este îndreptată asupra operei, *ergon*, iar această operă este destinată folosinței. Modul de desfășurare a muncii de producere și aspectul operei depind deci de scopul căreia îi este destinată, de utilitatea ei.

Pentru tot ceea ce numim „operă de artă" este valabil însă faptul că ea nu există propriu-zis pentru o folosință: opera poetică, jucată ori cîntată, ca și chipul sculptat al zeului căruia i se aduce jertfă sau ornamentația uneltei sînt astfel de exemple. Intenția producătorului nu se împlinește aici în faptul de a servi unei întrebuințări, ci, în mod vădit, numai în faptul că ceea ce este produs astfel există. Desigur, și opera lipsită de scopuri utile își avea totuși locul ei în șirul de foloase ale vieții: statuia în împlinirea religioasă sau publică a vieții, iar opera poetică în recitare sau reprezentare. Nimănui nu i-ar trece însă prin minte să aplice acestor fenomene conceptul de „artă cu folosință". În acest concept modern este conținută ideea că-i preexistă și-i este supraordonată o artă scutită de orice utilitate. Acesta e însă un modernism utilitarist. Dacă o operă de artă servește altor scopuri, religioase, politice sau altora

asemenea, ea nu se subordonează astfel unui scop străin, ci apare în propria sa esență. O astfel de „utilitate" servește existenței sale ca operă și nu invers. Vorbim, prin urmare, în mod justificat, chiar și în privința artei legate de religie, despre arte „libere" sau „frumoase", a căror trăsătură distinctivă o constituie libertatea față de modul de folosire și înțelesul independent al existenței și apariției sale, adică al ființei sale frumoase.

Caracteristica specială a poeziei este însă aceea că nicidecum cuvîntul său nu există în același sens ca și „operele" artei plastice. Nu se găsește nimic în ea. Nu există, ca în cazul împotrivirii surde a materiei, nici un material care să fie domesticit prin formă. Opera poetică are o ființă de natură ideală. Ea este dependentă de reproducere, fie în sensul propriu-zis al jocului scenic, fie în sensul recitării sau al lecturii. Or, înțelegem bine că tocmai aici își capătă expresia eminentă sensul general al cuvîntului „poet", acela de a fi „făcătorul". A face să existe ceva doar prin cuvinte satisface, în mod evident, idealul producerii. Căci cuvîntul este de o forță nelimitată și de o perfecțiune ideală. Asta este poezia: ea e „făcută" în așa fel încît nu are nici un alt sens decît acela de a fi făcută să existe. Ceea ce este o operă de artă ca operă lingvistică nu trebuie să existe, din nici un punct de vedere, pentru ceva. Abia așa există într-un sens adevărat.

Astfel se împlinește, într-un chip aparte, și ceea ce se înțelege prin „mimesis". Nici măcar nu-i nevoie de niște cercetări speciale de etimologie ca să recunoaștem că sensul lui „mimesis" constă doar în a face să existe ceva, fără să se întreprindă nimic cu acel ceva. Plăcerea procurată de comportamentul și efectul mimic este o bucurie primordială a omului, pe care deja Aristotel a demonstrat-o în comportamentul copiilor. Plăcerea deghizării, aceea de a reprezenta pe un altul decît cel care ești, și bucuria celui ce-l recunoaște în reprezentare pe reprezentat arată adevăratul sens al reprezentării imitative: în nici un caz nu e comparația și aprecierea asemănării mai mari sau mai mici a reprezentării cu ceea ce este gîndit ca obiect de

reprezentare. Este adevărat că această apreciere critică are loc la orice reprezentare, dar ca fenomen secundar. Nici o reprezentare nu-şi află propria perfecţiune în altceva decît în faptul că reprezentatul este prezent în ea cu adevărat. În descrierea de către Aristotel[1] a modului în care spectatorul recunoaşte: „Acesta-i el", spectatorul nu înţelege prin aceasta că în spatele măştii îl recunoaşte pe cel ce este deghizat, ci, invers, că prin travestire cunoaşte ceea ce ea trebuie să reprezinte. A cunoaşte înseamnă aici a recunoaşte. Recunoaştem ceea ce cunoaştem, zeul sau eroul – ori chiar pe contemporanul ridicol –, pe cei despre care ştim ceva. Mimesis înseamnă o reprezentare în care se ia în considerare numai *ce*-ul din conţinutul a ceea ce este reprezentat, datul pe care îl avem în faţă şi pe care îl „recunoaştem".

Aristotel aminteşte şi faptul că reprezentarea mimetică este o parte a unui proces de cult, să zicem a procesiunii, aşa cum o cunoaştem în alaiul de carnaval. Actul prin care se recunoaşte ceva este aici unul de identificare, şi nu de deosebire. Oricît ar fi ea de ireductibilă, şi oricît de posibilă ar fi, prin urmare, accentuarea ei, distanţa dintre copie şi prototip comportă ceva nepotrivit pentru adevăratul sens al fiinţei mimesisului. După Platon, paradigma la care este raportată orice reprezentare (în calitatea ei de copie rămasă în mod necesar în urma acelei paradigme) nu este, ca atare, elementul prin care ne convinge o operă de artă. Nimeni nu ne va trimite spre ea ca fiind ceea ce se arată alături de reprezentare (*paradeigma* înseamnă ceea ce este arătat alături). Pe cît de puţin se distinge actorul de rolul pe care îl joacă (mai degrabă, se contopeşte pe de-a-ntregul cu el), pe atît de puţin vede şi spectatorul în reprezentare altceva decît însuşi lucrul reprezentat.

A cunoaşte ceva drept ceva înseamnă deci a recunoaşte. Dar recunoaşterea nu este doar o simplă a doua cunoaştere, urmînd unei prime luări la cunoştinţă. Este ceva calitativ deosebit.

1. *Poetica*, 4, 1448 b 16.

Acolo unde este recunoscut ceva, acel ceva s-a eliberat deja de unicitatea și caracterul accidental [*Zufälligkeit*] al circumstanțelor în care a avut loc. Nu este ceva de atunci și nici de acum, ci unul și același lucru. Începe prin a se ridica la esența sa durabilă și a fi desprins de caracterul accidental al producerii sale. Nu degeaba a numit Platon reamintire cunoașterea esenței durabile a ideii, explicînd cunoașterea din mit ca pe o reamintire a unei vieți trăite anterior. Are dreptate Aristotel cînd descoperă esența reprezentării mimice – și prin ea, pe aceea a artei – într-o asemenea cunoaștere. Pornind de aici, el ajunge la celebra distincție dintre poezie și istorie, conform căreia poezia ar fi mai „filosofică" decît istoria, întrucît aceasta din urmă ar cunoaște doar lucrurile așa cum au fost realmente, pe cînd poezia, dimpotrivă, le-ar zugrăvi așa cum s-ar fi putut întîmpla, adică în mod corespunzător esenței lor generale și statornice[2]. Poezia participă la adevărul generalului.

Atunci cînd Platon atribuie, din contra, rangul cel mai de jos artelor mimetice, deoarece n-ar fi numai simple imitații ale formelor esențiale, cum sînt lucrurile reale, ci imitații ale unor imitații, el răstoarnă, evident, adevărata esență a imitației artistice cu susul în jos. Nu avem intenția să conchidem de aici că Platon nu a înțeles bine esența reprezentării artistice[3]. În realitate, el comite o deformare ironică, prin care scoate în evidență pretenția filosofiei, adică a dialecticii, de a cunoaște adevăratele esențe. El a recunoscut în schimb, într-un alt context, că atunci cînd vorbim despre artă nu deosebirea de ființă [*Seinsunterschied*] dintre reprezentare și reprezentat, ci deplina identificare cu reprezentatul constituie esența reprezentării. Așa, de pildă, el vorbește în *Philebos* (48 a) despre satisfacția spectatorilor pentru acea orbire față de sine și de propriul mediu, în care se mișcă eroul comic – și interpretează profund sursa încîntării comice, care se dezlănțuie la o atare

2. *Poetica*, 9, 1451 b 4.
3. *Cf.*, în legătură cu aceasta, *Plato und die Dichter* (*Ges. Werke*, vol. V), pp. 187-211.

comedie în hohotul furtunos al spectatorilor. Evenimentul comic de pe scenă are pentru el aceeaşi valoare ca şi întreaga „comedie şi tragedie a vieţii"[4].

Aristotel observă şi el aceeaşi relaţie. Ea nu este prezentă în primul rînd în sfera reprezentării artistice, ci în însăşi viaţa societăţii: acolo unde începe ridicolul, ne situăm tocmai în savurarea liberă a unui spectacol şi ne bucurăm de el ca de ceva inofensiv şi nevătămător. În arierplanul unei asemenea „libertăţi estetice" are loc însă o comuniune profundă, ce anulează orice distanţă. Aceasta e identificarea, întîlnirea profundă şi înspăimîntătoare cu noi înşine, care ne ia prin surprindere, întocmai ca în zguduirea tragică şi în rîsul eliberator la vederea comicului, anulînd orice distincţie dintre joc şi realitate, dintre aparenţă şi fiinţă. Distanţa dintre spectator şi actor este suspendată în acest caz, ca şi aceea dintre reprezentare şi reprezentat.

Conceptul de mimesis, care dă expresie unei asemenea trăiri „estetice", nu are nevoie deci să fie raportat, în mod artificial, la o situaţie primordială, în care toate artele se aflau încă oarecum laolaltă – mă refer la reprezentarea rituală din cultul religios, prin cuvînt, sunet, imagine şi gest. Mimicul este şi rămîne o relaţie originară în care nu are loc atît o imitaţie, cît o transformare. Ceea ce constituie experienţa artei este, aşa cum am numit-o, cu o artificialitate conştientă, într-un alt context[5], nondistincţia [*Nichtunterscheidung*] estetică. Dacă reînnoim acest sens originar al mimesisului, ne eliberăm de îngustimea estetică pe care o reprezintă pentru gîndire teoria clasică a imitaţiei. Mimesisul nu mai constă atunci într-atît de mult în faptul că ceva există ca avînd înţeles în sine. Nici un fel de pretins criteriu al naturaleţei nu decide, cu această ocazie, asupra valorii sau nonvalorii unei reprezentări. Cu siguranţă însă că orice reprezentare grăitoare prezintă deja un răspuns la întrebarea pentru ce există – fie că înfăţişează ceva ori

4. *Philebos*, 50 b 3.
5. *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 122 *sqq*.

„nimic". Experiența mimică originară rămîne, în acest sens, esența oricărui act formativ în artă și poezie.

Putem consemna, așadar, rezultatul final: cel care-și închipuie că arta nu ar mai putea fi gîndită în conformitate cu conceptele grecilor nu gîndește îndeajuns de grecește – *și nici* îndeajuns de bine.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Jocul artei

Fenomenul elementar al jocului și al practicii sale străbate și domină întregul regn animal. Este de la sine înțeles că și ființa naturală care e omul este determinată de această situație. Odrasla omenească are, cu toate soiurile de pui de animale, a căror plăcere de joc o admirăm, multe alte lucruri în comun – atît de multe, încît studiind comportamentul animalelor, în special al celor superioare, observatorul uman este cuprins de obicei de o încîntare amestecată cu spaimă. Dacă animalul și omul sînt atît de asemănătoare, sub atîtea aspecte, nu cumva granița dintre animal și om începe, în genere, să se estompeze? Studiul modern al comportamentului a conștientizat, într-adevăr, din ce în ce mai mult caracterul problematic al trasării unei asemenea granițe în raport cu animalele. Nu mai considerăm lucrurile atît de simplu cum o făceau cei din secolul al XVII-lea. Pe atunci, încîntați de distincția umană a conștiinței de sine, care era viziunea determinantă a lui Descartes, oamenii vedeau în animal un simplu automat – și numai în om creatura lui Dumnezeu, caracterizată prin conștiință de sine și liber arbitru.

Entuziasmul acesta s-a evaporat în mare măsură. De un secol încoace, crește bănuiala că modul de comportare umană – a individului și cu atît mai mult a grupului – este hotărît într-o măsură mult mai mare de determinanți naturali decît potrivit conștiinței cuiva care alege și acționează liber. Tot ceea ce asociem conștiinței libertății noastre nu este nici pe departe urmarea unei decizii libere. Factori inconștienți, constrîngeri instinctuale și interese nu numai că guvernează comportarea noastră, dar ne determină și conștiința.

Ne întrebăm dacă nu cumva multe dintre cele pe care le considerăm alese în virtutea voinței noastre umane conștiente

n-ar putea fi mai bine „înțelese" pornind de la constrîngerile instinctuale specifice comportării animalelor. La urma urmelor, nu participă oare și practica jocului uman la o astfel de determinare naturală și nu este însăși creația artistică, poate, trăirea plenară [*Auslebung*] a unui impuls ludic?

Într-adevăr, ne închipuim mereu că jucăm „ceva" și ne credem, desigur, deosebiți astfel de comportamentul ludic al animalelor și al copiilor mici. Și aceștia se joacă, ce-i drept, „cu ceva", dar ei „nu-și închipuie" de fapt cutare joc anume, ci nimic altceva decît joaca, prisosul lor de viață și mișcare pe care îl trăiesc din plin. Dimpotrivă, jocul pe care cineva îl întreprinde, îl născocește sau îl învață comportă o determinare pe care o „avem în vedere". Sîntem conștienți de regulile și condițiile comportării în joc, fie că e vorba de jocuri între noi sau de modalitatea competiției sportive, care are, într-un sens indirect, caracter de joc. Prin asemenea determinări, comportamentul de joc se delimitează net de toate celelalte comportări în lume [*Weltverhalten*][1], distincție mult mai clară decît la animale, ale căror jocuri se contopesc ușor cu celelalte moduri de comportare. Faptul că sînt impuse reguli și exigențe valabile numai în cadrul închis al jocului constituie caracterul specific al jocurilor omenești. Oricare jucător poate să li se sustragă, ieșind din joc. Înăuntrul jocului, aceste reguli și exigențe sînt însă obligatorii, întocmai ca orice alte reguli determinante și obligatorii ale conviețuirii. Ce fel de valabilitate e aceasta care se prezintă astfel, obligatorie și limitată totodată? Particularitatea jocurilor omenești de a conține exigențe de valabilitate evidențiază, neîndoielnic, un gen de pozitivitate și de raportare la obiect specifice omului. Este vorba de ceea ce filosofii numesc intenționalitatea conștiinței.

Este, desigur, un moment structural atît de universal al existenței umane, încît am vrea să vedem tocmai în bogăția de

1. Cu privire la noțiunea de joc și la practica lui, *cf.* și ceea ce este expus în *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 107 *sqq.*, iar în cele ce urmează, „Actualitatea frumosului".

conținut obiectiv [*Sachhaltigkeit*] a practicii și a capacității de joc umane o caracteristică specific umană. Se vorbește, după cum se știe, despre elementul ludic propriu oricărei culturi umane. Se descoperă forme de joc în cele mai serioase îndeletniciri omenești, în cult, în justiție și în comportamentul social, în care se vorbește chiar de jucarea unui rol ș.a.m.d. Se pare că o anumită autolimitare a bunului-plac [*Beliebigkeit*] ține de construcția culturii ca atare.

Înseamnă însă aceasta că numai acolo unde există cultură umană practica jocului se obiectivează în determinarea unei comportări „intenționate"? Jocul și seriozitatea par să fie întreţesute într-un sens și mai profund. Este evident, în chip imediat, că o comportare ludică posibilă este legată de orice formă de seriozitate, ca și cum ar fi propria sa umbră. „A face ca și cum" pare să fie posibil îndeosebi în orice activitate care nu constituie o simplă comportare impulsivă, ci „are în vedere" ceva. Acest „ca și cum" este o modificare atît de universală, încît chiar și comportamentul ludic al animalelor pare înviorat uneori de un fel de adiere de libertate, mai ales cînd acestea se prefac, în mod jucăuș, că atacă, sperie, mușcă sau altele asemenea. Și ce înseamnă acele gesturi de supunere care marchează încheierea luptei dintre două animale? Este vorba și aici, după toate aparențele, de respectarea unor reguli de joc. Nici un animal învingător, din momentul în care observă gestul de supunere, nu-și mai mușcă adversarul învins. Este o situație remarcabilă. Apar aici acțiuni simbolice, în locul executării lor. Cum se leagă lucrurile acestea – faptul că acolo totul se supune unor constrîngeri instinctuale, iar la om totul urmează liberei decizii?

Mi se pare necesar, din punct de vedere metodic, să cercetăm tocmai asemenea fenomene de tranziție om – animal, dacă vrem să evităm schema interpretativă a unui cartezianism dogmatic în ceea ce privește conștiința de sine. Asemenea fenomene de tranziție ne permit să prelungim liniile jocului și ale practicii sale într-un domeniu care nu este accesibil în mod nemijlocit, ci doar prin ceea ce se produce și se realizează prin

el. Mă refer la domeniul artei. Nu cred că putem vorbi aici de un fenomen de tranziție convingător, dacă avem în vedere imboldul artistic general din plăsmuirile naturii, la care putem observa și o trăsătură excedentară, ce caracterizează jocul său modelator, dincolo de ceea ce este necesar și conform unui scop. Uimitor nu e caracterul instinctual al imboldului artistic, ci tocmai adierea de libertate ce se atașează plăsmuirilor sale. De aceea acțiunile simbolice de felul celor descrise mai sus prezintă un interes deosebit. Nici în actul modelator uman factorul decisiv al iscusinței artistice nu stă în faptul că se ivește ceva de o utilitate perfectă ori de o frumusețe superfluă, ci în acela că actul productiv uman își poate propune astfel teme diferite, procedînd după planuri ce se disting printr-un factor de bun-plac. Actul productiv al omului cunoaște o mare varietate de probări și respingeri, de reușite și eșecuri. „Arta" începe abia în momentul în care se mai poate și altfel. Acolo unde vorbim într-un sens eminent despre artă și creație artistică, nu reușita a ceva făcut este decisivă, ci împrejurarea că ceea ce s-a făcut posedă o particularitate deosebită. „Are ceva în minte" și totuși nu este ceea ce are de gînd. Nu este vorba despre o piesă de prelucrat, destinată, prin utilitatea sa, unui anumit scop. Desigur, avem de-a face cu un produs, cu ceva creat printr-un act productiv omenesc și care ne stă acum la dispoziție pentru a fi folosit. Însă opera de artă refuză tocmai orice fel de folosire. Nu este „intenționată" astfel. Ea are ceva din caracterul lui „ca și cum", în care am recunoscut o trăsătură fundamentală în esența practicării jocului. Este o „operă", pentru că seamănă cu ceva jucat. Nu este ceea ce întîlnim de obicei ca atare, ci stă în locul a ceva. Așa cum o mimică simbolică nu este numai ea însăși, ci exprimă altceva, tot astfel nici opera de artă nu e doar ea însăși, adică numai acest produs. O putem defini tocmai prin faptul că nu e o lucrare oarecare, ce a fost pur și simplu executată și poate fi refăcută, ci este ceva realizat într-un mod irepetabil, o apariție unică. Mi se pare deci oarecum mai just s-o numim nu operă, ci plăsmuire. Căci în cuvîntul „plăsmuire" [*Gebilde*] este inclus faptul că fenomenul

a lăsat în urma lui, în mod ciudat, procesul genezei sale ori l-a îndepărtat în ceva indecis și se înfățișează axat integral pe sine însuși, în aspectul și fenomenalitatea sa proprie.

Plăsmuirea nu trimite la procesul alcătuirii sale, ci pretinde mai degrabă să fie percepută ca pură apariție, în ea însăși. Acest lucru este sesizabil cu deosebire în artele tranzitive. Arta poetică, muzica și dansul nu au absolut nimic din caracterul palpabil al unui lucru în sine și, cu toate acestea, materia fugitivă și fluidă din care sînt făcute se înalță la unitatea statornică a unei plăsmuiri – mereu aceeași. Spunem deci că aceste plăsmuiri, texte, compoziții sînt într-adevăr, prin ele însele, opere de artă, dar rămîn constrînse, în identitatea [*Selbigkeit*] esenței lor, la reproducere. În artele reproductive, plăsmuirea care este opera de artă trebuie să fie mereu reconstruită. Ceea ce este cu totul evident în artele tranzitive ne arată, într-adevăr, că nu doar aceste arte reproductive, ci, într-un anumit fel, orice plăsmuire pe care o numim operă de artă pretinde o reprezentare. Ea pretinde să fie construită de spectatorul în fața căruia se prezintă. Ea nu este ceea ce este. Este ceva ce nu este, nu e pur și simplu ceva cu scop determinat, putînd fi luată în folosință, ori chiar un lucru material din care putem face altceva – ci este ceva care se întemeiază drept ceea ce apare și se epuizează prin jocul său abia în cel care trebuie s-o contemple.

Ilustrativ în acest sens este un fenomen specific tranzitiv: cititul. Într-un sens strict, în măsura în care nu e citire cu glas tare ori lectură în fața unui public, cititul nu este o producție în genul artelor reproductive. Nu produce o nouă realitate autonomă – și totuși pare pe cale s-o facă – și în toate modurile.

Astfel, a fost mereu posibil să se reunească ușor experiența artei cu noțiunea de joc. Kant a descris lipsa de interes, de scop și de concept din plăcerea pentru frumos ca pe o stare sufletească în care capacitățile noastre spirituale, intelectul și imaginația, se joacă într-un mod liber. Schiller a transpus această descriere pe baza teoriei instinctelor elaborată de Fichte și a atribuit comportamentul estetic unui instinct ludic ce-și

desfășoară propria posibilitate liberă între instinctul material și cel formal. În această privință, „participarea subiectului" la edificarea experienței estetice și-a relevat pe deplin importanța prin gîndirea estetică a epocii moderne. Dar trăirea artei prezintă și cealaltă latură, în care caracterul ludic al plăsmuirii împinge în prim-plan simpla sa „ființă jucată" [*Gespieltsein*]. Pentru aceasta, adevărata bază continuă să fie și astăzi vechiul concept grecesc de „mimesis"[2].

Grecii disting între cele două acte productive: cel specific meșteșugarului, care fabrică obiecte utilizabile, și cel mimetic, în care nu se creează nimic „real", ci doar se aduce ceva la reprezentare. Am păstrat ceva din această ultimă formă de manifestare a actului productiv și în uzul vorbirii, și anume cînd vorbim despre „mimic". Folosim acest cuvînt nu numai cînd vrem să caracterizăm mimica și gestica unei persoane, ci mai ales cînd este vorba despre imitarea conștientă a comportării cuiva, fie printr-o copiere lipsită de artă, fie în întruparea artistică a unui „rol" de către actor. Sensul mimicului include faptul că propriul corp este purtătorul expresiei mimice și înfățișează, ca artă, ceva ce el nu este. Rolul este „jucat". Situația aceasta conține o pretenție de ființă [*Seinsanspruch*] specială. Este altceva decît o uimire jucată sau o participare jucată, prefăcută, așa cum se întîlnesc acestea în relațiile umane. Reprezentarea mimică nu este un joc care simulează, ci unul împărtășit ca joc, așa încît nu e luat drept nimic altceva decît ar vrea să fie: o simplă reprezentare. Aceasta este deosebirea clară. Participarea jucată în mod prefăcut, de exemplu, ține să fie crezută – pretenția aceasta continuă să existe chiar și cînd inautenticitatea sau afectarea sa devin sesizabile. Din contra, imitarea mimică nu vrea să fie „crezută", ci înțeleasă ca imitație. Ea nu este simulată, nu e o aparență falsă, ci în mod clar una „adevărată": este „adevărată" ca aparență. Ea este percepută *ca aparență*, așa cum este și intenționată.

2. În legătură cu aceasta, *cf.* „Artă și imitație", precum și „Poezie și mimesis".

Chiar dacă lăsăm la o parte problema importantă privind ceea ce este de fapt ființa *aparenței*, este limpede, în orice caz, că acolo unde este implicat sensul de „ființă jucată", aparența astfel ivită ține de dimensiunea a ceea ce numim comunicare. Jocul aparenței din artă [*Kunst-Schein*] se joacă între mine și tine. Eu iau plăsmuirea exact ca pe o simplă plăsmuire, ca și tine, și tocmai situația aceasta o numim „comunicare" – faptul că celălalt participă la ceea ce-i împărtășesc, că el nu receptează doar o parte din ceea ce este împărtășit, ci împarte cu mine cunoașterea întregului, în așa fel încît o avem amîndoi în întregime. Acest lucru deosebește evident comunicarea autentică de participarea jucată în mod ipocrit. „Aparența" acesteia nu este aparența ce ne este comună mie și ție, ci aspectul fals, care trebuie provocat doar pentru celălalt. Aparența adevărată – iată plăsmuirea artei. Ea este comună tuturor, în așa măsură, încît însuși creatorul unor asemenea plăsmuiri nu păstrează nici un privilegiu față de receptor. Tocmai fiindcă s-a exprimat, el nu mai păstrează nimic pentru sine, ci s-a împărtășit celuilalt pe deplin. „Opera" vorbește pentru el.

E nevoie să avem în vedere acest sens al ființei mimicii și mimesisului ca să pricepem sensul esențial în care arta are un caracter de joc. Mimica este o imitare „după", ceea ce nu are nimic de-a face cu relația dintre copie și prototip ori cu teoria potrivit căreia arta ar fi o imitație a „naturii", adică a ființării de la sine – eroare naturalistă crasă. Tocmai chibzuind retrospectiv asupra esenței mimicului putem evita această eroare. Mimica originară nu se raportează la o imitație care copiază și în care cineva se străduiește să se apropie cît mai mult cu putință de un prototip, ci este mai degrabă arătare. A arăta nu înseamnă a prezenta ceva ca fiind o piesă probatorie, cu ajutorul căreia se demonstrează ceva ce nu mai este accesibil într-un alt mod. A arăta nu înseamnă cîtuși de puțin a închipui un raport între cel ce arată și ceea ce este arătat, ci, dimpotrivă, a indica altceva decît pe sine. Celui ce privește la arătător precum cîinele la mîna întinsă nu i se poate indica nimic. A arăta constă mai degrabă în faptul că cel căruia i se arată ceva

trebuie să vadă singur și în mod corect. Iată sensul în care imitația este o arătare. Fiindcă în imitație devine vizibil totdeauna ceva mai mult decît oferă așa-numita realitate. Ceea ce este arătat e, ca să zicem așa, descifrat din învălmășeala a ceea ce este multiplu. Nimic altceva nu este gîndit – numai ceea ce e arătat este avut în vedere. Este cuprins cu privirea drept ceea ce este gîndit și ridicat, prin urmare, la un fel de idealitate. Nu mai este un lucru vizibil oarecare, ci este arătat și desemnat ca fiind ceva. Cînd vedem ceea ce arată cineva altcuiva, este vorba întotdeauna de un act de identificare și, prin aceasta, de recunoaștere.

Situația respectivă este evidentă acolo unde e vorba de artă, deseori, în mod curios, chiar și la reluările reproductive. Este uimitor cu cîtă precizie știm să deosebim, în reproducerile fotografice, adeseori excelente, din jurnalele ilustrate, reportajul fotografic real de reproducerea unui portret pictat ori chiar a unei scene de film – oricît de realiste. Ceea ce nu înseamnă totuși că scena de film a rămas cumva nefirească sau că portretul realist nu a fost pictat suficient de realist. Mai curînd altceva iese la iveală astfel, chiar și în acest mediu al producției de ziare. Aristotel are dreptate: poezia face vizibil ceea ce e general mai mult decît o poate face vreodată istoria, adică zugrăvirea fidelă de fapte și întîmplări reale. În acel „ca și cum" al ficțiunii poetice, al configurării plastice sau picturale, devine posibilă, în mod vădit, o participare ce nu este accesibilă în același mod realităților întîmplătoare, cu condiționările lor limitative. Documentația fotografică a unei atare realități accidentale, spre exemplu fotografia unui om de stat, capătă semnificație numai într-un context dinainte cunoscut. Reproducerea unui portret artistic își enunță propria semnificație – chiar și atunci cînd nu știm cine este cel reprezentat. Ea nu ne prilejuiește doar *cunoașterea* generalului, ci ne reunește tocmai prin aceasta în direcția a ceea ce ne este comun tuturor. Tocmai pentru că ceea ce este reprodus e „numai" un tablou, și nu o fotografie „reală", deci pentru că este numai

„ceva jucat", ne cuprinde ca pe niște parteneri de joc. Știm cum este gîndit și îl luăm ca atare.

Din cele de mai sus ne putem da seama cît de inadecvate au devenit înțelegerea artei și practica sa în epoca industriei culturale, care degradează partenerul de joc pînă la un simplu consumator bun de exploatat. Individului i se atribuie în mod nejustificat o falsă conștiință de sine. Spectatorul care se lasă în voia unei plăceri estetice sau culturale, în teatru sau în sala de concert, în muzeu sau în solitudinea lecturii, la o distanță ce nu poate fi atinsă, pur și simplu nu există. El se înțelege singur greșit. A vedea în întîlnirea cu opera de artă o simplă cădere în extaz ori o vrăjire – adică o simplă eliberare de sub apăsarea realității – și a gusta plăcerea unei asemenea libertăți aparente constituie o mișcare de refugiere a conștiinței de sine estetice.

Ceea ce ne învață comparația dintre jocurile pe care și le-au inventat oamenii și mișcarea ludică neraportată la ceva a prisosului vital pur este tocmai faptul că ceea ce este jucat în jocul artei nu e o lume de înlocuire sau de vis, în care uităm de noi. Jocul artei este mai curînd o oglindă care, străbătînd mileniile, reapare mereu în fața noastră și în care ne zărim pe noi înșine – deseori într-un mod destul de neașteptat și de straniu – așa cum sîntem, cum am putea fi și tot ce este cu noi. Nu e întotdeauna, pînă la urmă, o falsă aparență în separarea jocului de seriozitate, în așa fel încît jocul este permis numai în domenii limitate, la marginile seriozității noastre – în „timpul liber", care mărturisește, ca un fel de relicvă, despre libertatea pierdută? Jocul și seriozitatea, mișcarea vitală provocată de preaplin și de exaltare și forța încordată a energiei noastre vitale sînt în realitate foarte strîns împletite. Se răsfrîng una asupra alteia. Cunoscătorii mai profunzi ai naturii umane n-au ignorat faptul că puterea de a te juca reprezintă exercitarea unei foarte mari seriozități. Citim astfel la Nietzsche: „Maturitatea bărbatului înseamnă a fi regăsit seriozitatea pe care o aveam, cînd eram copil, la joacă". Nietzsche a știut însă și reversul, sărbătorind în facilitatea divină a jocului forța creatoare a vieții – și a artei.

Cînd se insistă asupra opoziției dintre viață și artă[3], avem de-a face cu experiența unei lumi înstrăinate, iar cînd ignorăm raza de acțiune universală și demnitatea ontologică a jocului este vorba de o abstracțiune care ne face orbi în fața împletirii dintre artă și viață. Jocul nu e atît cealaltă latură a seriozității, cît mai degrabă adevărata temelie vitală a naturaleței spiritului – obligație și libertate concomitent. Tocmai pentru că nu reprezintă o simplă libertate a bunului-plac și a prisosului natural și orb, ceea ce se află în fața noastră în configurările creatoare ale artei poate străbate toate rînduielile vieții noastre sociale, trecînd prin toate clasele, rasele și treptele culturale. Căci aceste configurări ale jocului practicat de noi sînt modelări ale libertății noastre.

3. *Cf. Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 88 *sqq.*

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Actualitatea frumosului. Arta ca joc, simbol și sărbătoare

Mi se pare foarte semnificativ că în ceea ce privește problema justificării artei nu este vorba doar de o temă actuală, ci de una foarte veche. Ca învățat, mi-am dedicat propriile începuturi acestei probleme, publicînd lucrarea *Platon și poeții* (1934)[1]. Într-adevăr, noul fel de a gîndi filosofic și noua pretenție de cunoaștere pe care a ridicat-o socratismul au fost cele prin care, pentru prima dată în istoria Occidentului, din cîte știm, arta a fost pusă în fața cerinței de a se legitima. Pentru prima oară a devenit vizibil că nu este de la sine înțeles faptul că transmiterea unor conținuturi tradiționale, sub formă plastică sau narativă, care află în mod vag receptare și interpretare, posedă acel drept la adevăr pe care îl pretinde. Astfel, aceasta e, în realitate, o serioasă și veche temă, care este adusă în discuție de fiecare dată cînd o nouă pretenție la adevăr se opune formei tradiționale, ce se exprimă mai departe sub forma invenției poetice ori în limbajul formelor artistice. Să ne gîndim la cultura antică tîrzie, cu aversiunea sa, deseori regretată, pentru tablouri. Pe atunci, cînd pereții erau acoperiți prin incrustație, mozaic și decorație, artiștii plastici din epocă se plîngeau că vremea *lor* a trecut. Același lucru e valabil și pentru limitarea și sfîrșitul libertății de configurare oratorică și poetică, intervenită în Antichitatea tîrzie, o dată cu Imperiul Roman, și pe care Tacitus o deplîngea în vestitul său dialog despre decăderea retoricii, *Dialogus de oratoribus*. Să ne gîndim însă, înainte de toate – și o dată cu aceasta ne apropiem tocmai de contemporaneitate mai mult decît eram, poate, conștienți în

1. Actualmente în *Ges. Werke*, vol. V, pp. 187-211.

primul moment –, la poziția pe care a luat-o creștinismul față de tradiția artei, așa cum a găsit-o. Cînd a fost respins asaltul iconoclaștilor, declanșat în evoluția tîrzie a Bisericii creștine din primul mileniu, în special din secolele al VI-lea și al VII-lea, decizia a fost una de factură seculară. Biserica a găsit atunci o nouă interpretare pentru limbajul adoptat de formele artiștilor plastici, iar mai apoi și pentru formele discursive ale poeziei și ale artei narative – ceea ce a antrenat o nouă legitimare a artei. Era o hotărîre îndreptățită, în măsura în care numai noul conținut al propovăduirii creștine era cel în care putea fi legitimat, într-un nou mod, limbajul tradițional al formelor. *Biblia pauperum*, Biblia pentru cei sărmani care nu pot citi și care nu știu latinește, nereceptînd ca atare cu deplină înțelegere limbajul predicii, a fost – ca povestire prin imagini – unul dintre laitmotivele determinante pentru justificarea artei în Occident.

În conștiința culturii noastre, trăim în mare măsură din roadele acestei hotărîri, adică din marea istorie a artei occidentale, care a dezvoltat, peste arta creștină medievală și înnoirea umanistă a artei și literaturii grecești și romane, un limbaj comun al formelor pentru conținuturile comune a ceea ce e pentru noi de la sine înțeles – la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, pînă la marea restratificare socială și pînă la transformările politice și religioase cu care a început secolul al XIX-lea.

În Austria și în sudul Germaniei, nu e nevoie să se înfățișeze prin cuvinte sinteza conținuturilor creștin-antice, care spumegă atît de viu în fața noastră, în valurile puternice ale creației artistice baroce. Desigur, și această epocă universală a artei creștine, a tradiției creștin-antice și creștin-umaniste și-a avut tribulațiile sale, cunoscînd prefaceri la care a contribuit, nu în ultimul rînd, influența Reformei. Aceasta a situat și ea în plan central, într-un mod aparte, o nouă formă de artă: aceea a unei muzici susținute de cîntarea comunității religioase, care a reînsuflețit, pornind de la cuvînt, limbajul formelor muzicale – să ne gîndim la Heinrich Schütz și la Johann Sebastian Bach –, continuînd astfel întreaga mare tradiție a

muzicii creştine, într-o formă nouă; o tradiţie neîntreruptă, începută cu interpretarea corală, adică, la urma urmelor, cu unitatea limbajului imnurilor latine şi a melodiei gregoriene, ce i-a fost oferită în dar marelui papă.

Problema, adică întrebarea privind justificarea artei, capătă, pe acest fundal, o primă orientare determinată. Ca să punem această problemă, putem să apelăm la cei care au meditat odinioară asupra ei. Este de netăgăduit, în acest sens, faptul că noua situaţie a artei, pe care o trăim în secolul nostru, trebuie realmente socotită o ruptură a tradiţiei unitare, al cărei ultim val l-a reprezentat secolul al XIX-lea. Cînd Hegel, marele dascăl al idealismului speculativ, şi-a ţinut prelegerile de estetică, prima oară la Heidelberg şi apoi la Berlin, una dintre temele sale introductive o reprezenta teoria despre „caracterul de apartenenţă la trecut al artei"[2]. Dacă reconstruim şi regîndim problematica hegeliană, descoperim uimiţi în ce mare măsură a preformulat aceasta propriile noastre întrebări privitoare la trecut, care premerg caracterului de la sine înţeles al conceptului dominant de artă; ca să înţelegem trebuie deci să descoperim fundamentele antropologice pe care se sprijină fenomenul artei, fundamente pornind de la care trebuie să elaborăm noua sa legitimare.

„Caracterul de apartenenţă la trecut al artei" e o formulare prin care Hegel dădea expresie, în mod radical, pretenţiei filosofiei ce tinde să facă din cunoaşterea adevărului însuşi un obiect al cunoaşterii noastre. Misiunea şi pretenţia aceasta pe care filosofia le-a presupus dintotdeauna sînt realizate, în viziunea lui Hegel, numai atunci cînd ele cuprind în sine adevărul aşa cum a apărut în timp, în desfăşurarea istorică, sub forma unui mare total şi a unei mari recolte. Ca atare, pretenţia

2. În legătură cu aceasta, *cf.* cele două studii ale mele despre Hegel din *Kunst als Aussage*, precum şi articolul lui Dieter Heinrich „Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart. Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel", în *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne* (Wolfgang Iser, München, 1966) şi recenzia mea în *Philosophische Rundschau* 15 (1968) – în prezent, în *Kunst als Aussage*, pp. 62 *sqq.*

filosofiei hegeliene a fost aceea de a preamări și în concept, înainte de toate, adevărul propovăduirii creștine. Acest lucru e valabil chiar și pentru cel mai profund mister al învățăturii creștine, misterul Treimii, despre care cred, în ceea ce mă privește, că a însuflețit constant desfășurarea reflecției umane în Occident – ca o provocare la adresa gîndirii și ca o făgăduință ce depășește limitele înțelegerii umane.

Pretenția îndrăzneață a lui Hegel a fost aceea că filosofia sa cuprinde chiar și acest mister extrem al învățăturii creștine (la care gîndirea teologilor și a filosofilor trudea, rafinîndu-l și aprofundîndu-l de multe secole) și că ea adună întregul adevăr al acestei învățături sub forma conceptului. Fără să prezint această sinteză dialectică a unei așa-zise treimi filosofice, a unei învieri constante a spiritului, în modul în care Hegel a încercat, eram totuși obligat s-o menționez, pentru ca poziția lui Hegel față de artă și declarația sa despre caracterul de apartenență la trecut al artei să devină cu adevărat inteligibile. Hegel nu are în vedere – ca noi astăzi –, în primul rînd, sfîrșitul tradiției tablourilor occidental-creștine, ce fusese atins efectiv pe atunci. Ceea ce resimțea el, în calitate de contemporan, nu era deloc o cădere în înstrăinare și provocare, așa cum le trăim noi azi, contemporani fiind la crearea artei plastice abstracte și lipsite de obiect. Cu siguranță că reacția lui Hegel nu era nici aceea resimțită astăzi de orice vizitator al Luvrului, cînd pătrunde în această colecție magnifică a artei picturale mature a Occidentului și este surprins, mai întîi, de tablourile artei revoluționare de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea, consacrate revoluției și încoronării.

Desigur, Hegel nu-și închipuia – cum ar fi putut? – că, o dată cu barocul și cu formele sale tîrzii din rococo, apărea pe scena istoriei umanității ultimul stil occidental. El nu știa ceea ce știm noi astăzi privind retrospectiv, și anume că atunci începea secolul istoricizant, și nu bănuia că, în secolul XX, îndrăzneața autoeliberare din cătușele istorice ale secolului al XIX-lea se va traduce în viață într-un alt sens îndrăzneț, acela că toată arta de pînă atunci va apărea ca fiind ceva

aparţinînd trecutului. Cînd vorbea despre caracterul de apartenenţă la trecut al artei, el considera mai degrabă că arta nu s-ar mai înţelege de la sine, aşa cum se înţelesese reprezentarea divinului în lumea greacă. În lumea greacă, apariţia divinului în sculptură şi în templul ce stătea deschis în cadrul peisajului, în lumina Sudului, nu se ascundea niciodată de forţele veşnice ale naturii. Era acea mare sculptură în care divinul era reprezentat intuitiv, modelat de către oameni şi în chip de oameni. Adevărata teză a lui Hegel era aceea că Dumnezeu şi divinitatea au devenit manifeste pentru cultura greacă, dinadins şi în adevăratul înţeles, în forma vorbirii lor proprii, imagistice şi creatoare – şi că, tocmai o dată cu creştinismul şi cu noua şi aprofundata lui înţelegere a situării dincolo a lui Dumnezeu, nu mai era posibilă o expresie adecvată a propriului adevăr în limbajul formelor artei şi în cel figurat al discursului poetic. Opera de artă nu mai este divinul însuşi pe care îl venerăm. Caracterul de apartenenţă la trecut al artei reprezintă o teză ce conţine ideea că, o dată cu sfîrşitul Antichităţii, arta trebuie să ne apară ca avînd nevoie de o legitimare. Am arătat că realizarea acestei legitimări de către Biserica creştină şi de sinteza umanistă a tradiţiei antice, de-a lungul secolelor, a fost obţinută cu forţa, în modul grandios pe care îl numim arta creştină a Occidentului.

Sîntem convinşi că, atunci cînd s-a situat într-un mare raport de justificare faţă de lumea din jurul său, arta a realizat o integrare de la sine înţeleasă între comunitate, societate şi Biserică, pe de o parte, şi caracterul de la sine înţeles al artistului creator, pe de altă parte. Problema noastră constă însă tocmai în faptul că acest caracter de la sine înţeles şi, prin el, comuniunea unei înţelegeri de sine cuprinzătoare încetează să mai existe – şi aceasta încă din secolul al XIX-lea. Aceasta este situaţia exprimată în teza lui Hegel. Încă de pe atunci marii artişti au început să se ştie mai mult sau mai puţin lipsiţi de un loc într-o societate care se industrializa şi comercializa, aşa încît artistul, prin propria soartă de boem, îşi găsea confirmată, ca să zicem aşa, vechea reputaţie de vagabond. Încă din secolul

al XIX-lea, lucrurile erau de așa natură încît fiecare artist trăia avînd conștiința că dispăruse realitatea de la sine înțeleasă a comunicării dintre el și oamenii printre care viețuia și pentru care crea. Artistul secolului al XIX-lea nu se găsește în mijlocul unei comunități; el își creează o comunitate, cu pluralitatea corespunzătoare acestei situații și cu așteptarea supralicitată legată în mod necesar de ea, cînd pluralitatea garantată este asociată în mod obligatoriu pretenției că doar propria formă de creație și propriul mesaj creator sînt adevărate. Aceasta este realmente conștiința mesianică a artistului în secolul al XIX-lea. El se simte un fel de „nou mîntuitor" (Immermann) în pretenția pe care o ridică față de oameni. Aduce un nou mesaj de împăcare și plătește pretenția în cauză ca o persoană izolată de societate, nemaifiind prin vocația sa artistică decît un artist pentru artă.

Ce înseamnă însă toate acestea față de înstrăinarea și șocul pe care creația artistică modernă le pretinde autoînțelegerii noastre publice?

Procedînd cu tact, aș dori să trec cu vederea cît de precară este pentru artistul reproducător organizarea unei audiții de muzică modernă în sala de concert. De cele mai multe ori, acest lucru este posibil numai plasînd piesa respectivă la mijlocul programului – altminteri, auditorii ori nu vin la timp, ori pleacă prea devreme: expresie a unei situații imposibile altădată și la semnificația căreia trebuie să medităm. Ceea ce se manifestă aici este discordia dintre arta ca religie a culturii, pe de o parte, și arta ca provocare lansată de artistul modern, pe de altă parte. Începuturile acestei situații și totodată ascuțirea treptată a conflictului pot fi urmărite cu ușurință în istoria picturii secolului al XIX-lea. Un preambul al noii provocări a fost momentul în care una dintre premisele de bază a ceea ce era de la sine înțeles în arta plastică în ultimele secole a început să se sfărîme: valabilitatea perspectivei centrale[3].

3. *Cf.* Gottfried Boehm, *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*, Heidelberg, 1969.

Aceasta se poate observa mai întîi în unele tablouri ale lui Hans von Marées, ulterior ataşîndu-i-se marea mişcare revoluţionară ce a căpătat valoare universală, înainte de toate, prin măiestria lui Paul Cézanne. Cu siguranţă, perspectiva centrală nu este un dat de la sine înţeles al viziunii şi al creaţiei plastice. Momentul în care perspectiva centrală, ca una din marile minuni ale progresului uman în artă şi ştiinţă, a devenit obligatorie pentru practica picturală a fost Renaşterea, acea epocă de puternică revigorare a plăcerii de a construi, prezentă în ştiinţele naturii şi în matematică. Sfîrşitul lent al caracterului de la sine înţeles al acestei aşteptări a perspectivei centrale ne-a deschis ochii pe deplin, pentru prima oară, mai ales asupra marii arte a Evului Mediu timpuriu, asupra epocii în care tabloul încă nu se estompa ca o priveliştе printr-o fereastră, de la planul cel mai apropiat pînă în orizontul îndepărtat, ci, la fel de lizibil ca o scriere prin semne, ideografică, ne oferea în acelaşi timp învăţătura spirituală şi înălţarea religioasă.

Astfel, perspectiva centrală a fost numai o formă de configurare, devenită istorică şi pasageră, a creaţiei noastre de tablouri. Însă breşa pe care a făcut-o a fost premergătoare unor evoluţii ale creaţiei moderne ce mergeau mai departe şi înstrăinau în mare măsură tradiţia noastră formală. Amintesc dezagregarea cubistă a formei în care şi-au încercat puterile, cel puţin o vreme, în jurul lui 1910, aproape toţi marii pictori ai epocii – şi de transformarea rupturii cubiste cu tradiţia în completa suspendare a relaţiei cu obiectul, în modelarea plastică în general. Întrebarea dacă această suspendare a aşteptărilor noastre obiectuale este realmente totală e o chestiune ce poate fi lăsată la o parte. Un lucru este însă sigur: acel naiv caracter de la sine înţeles al tabloului ca priveliştе – cum e aceea pe care experienţa vieţii de toate zilele ne-o procură din natură ori din natura configurată de oameni – este, evident complet anihilat. Nu ne mai putem uita la un tablou cubist sau la unul lipsit de obiect *uno intuitu*, cu o privire pur şi simplu receptivă. Trebuie să realizăm, în acest scop, o prestaţie

specială a ființei noastre active: e necesar să sintetizăm, printr-o muncă proprie, diferitele fațete care apar scindate pe pînză; după aceea, putem fi, la sfîrșit, emoționați și înălțați de acordul profund și de justețea unei creații, întocmai cum se întîmpla incontestabil altădată, pe baza unei calități comune de conținut al tabloului. Va trebui să ne întrebăm [4] ce înseamnă aceasta pentru reflecția noastră. Sau să ne amintim de muzica modernă, de vocabularul complet nou de armonie și disonanță, utilizat aici, de condensarea specifică obținută prin ruptura cu vechile reguli de compoziție și de arhitectură a frazei din marele clasicism muzical. Ne putem sustrage tot atît de puțin acestei condensări pe cît ne putem sustrage realității că într-adevăr lăsăm ceva în urma noastră cînd trecem printr-un muzeu și pătrundem în sălile celei mai recente dezvoltări artistice. Dacă ne angajăm în ceea ce este nou, constatăm, atunci cînd revenim la operele trecutului, o curioasă estompare a dispoziției noastre receptive. Desigur, este doar o reacție de contrast, și în nici un caz experiența durabilă a unei pierderi definitive, însă devine astfel limpede tocmai caracterul acut al contrastului dintre noile forme de artă și cele vechi.

Amintesc aici poezia ermetică, aceea căreia îi este dedicat încă de mult interesul special al filosofilor. Pentru că filosoful pare să fie chemat acolo unde nimeni altul nu înțelege. Poezia epocii noastre a răzbătut într-adevăr pînă la limita inteligibilului cu semnificație și poate că tocmai cele mai de seamă realizări ale celor mai mari dintre acești artiști ai cuvîntului sînt marcate de amuțirea tragică în indicibil [5]. Amintesc de noua dramă, pentru care teoria clasică despre unitatea de timp și acțiune sună încă de mult ca o poveste uitată și în care însăși unitatea de caracter este lezată în mod conștient și accentuat, violarea acesteia devenind chiar un principiu formal al noii configurări dramatice, ca la Bertolt Brecht, de

4. În legătură cu aceasta, *cf.* în volumul de față „Artă și imitație" și „Despre amuțirea tabloului".
5. *Cf.* articolul meu „Verstummen die Dichter?", inclus acum în *Ges. Werke*, vol. IX, pp. 362 *sqq*.

pildă. Amintesc, de asemenea, arhitectura modernă: ce fel de eliberare – sau tentaţie? – a devenit aceea de a putea contrapune ceva legilor tradiţionale ale staticii, cu ajutorul noilor materiale, situaţie ce nu mai prezintă nici o asemănare cu practica de construcţie, cu aşezarea pietrelor una peste alta, ci constituie mai degrabă o creaţie cu totul nouă – clădirile acestea care stau, ca să zicem aşa, pe vîrf ori pe nişte coloane subţiri şi firave şi la care zidurile, pereţii, carcasa de protecţie sînt înlocuite cu o deschidere spre nişte acoperişuri asemănătoare cu nişte corturi. Prin această scurtă trecere în revistă ar trebui doar să se conştientizeze ceea ce s-a petrecut de fapt şi motivul pentru care arta pune azi o nouă problemă, mai precis: pentru ce constituie o sarcină a gîndirii înţelegerea a ceea ce este astăzi arta.

Aş dori să dezvolt această temă pe diferite planuri. Mai întîi, principiul suprem de la care pornesc e acela că, pentru a medita la această problemă, trebuie avute în vedere ambele aspecte: marea artă a trecutului, a tradiţiei, şi arta modernităţii – ce nu i se opune, dar care şi-a hrănit propriile forţe şi impulsuri din arta precedentă. O primă premisă e aceea că amîndouă trebuie înţelese ca artă şi că ele merg împreună. Nu numai că nici un artist de astăzi nu şi-ar fi putut dezvolta propriile îndrăzneli fără să se familiarizeze cu limbajul tradiţiei, iar receptorul, la rîndul lui, este mereu înconjurat de concomitenţa trecutului şi prezentului. Aceasta nu se întîmplă doar cînd intră în muzee şi păşeşte dintr-o sală în alta sau cînd – poate împotriva propriei înclinaţii – se confruntă, într-un program de concert sau într-o piesă de teatru, cu arta modernă sau doar cu o reproducere modernistă de artă clasică. El se găseşte mereu în această situaţie. Viaţa noastră zilnică este o continuă preumblare prin concomitenţa trecutului şi viitorului. Să poţi umbla astfel, cu acest orizont al unui viitor deschis şi al unui trecut irepetabil – iată esenţa a ceea ce numim „spirit". Mnemosina, muza memoriei, muza asimilării prin amintire, este totodată muza libertăţii spirituale. Memoria şi amintirea ce absoarbe în ea arta trecută şi tradiţia artei noastre, precum

și îndrăzneala noii experimentări a acelor forme extraordinare care se opun formei constituie aceeași activitate a spiritului. Va trebui să ne întrebăm ce rezultă din această unitate dintre ceea ce a fost și ceea ce este actual.

Unitatea aceasta nu este însă numai o problemă a conștiinței noastre de sine estetice. Ea nu ne impune doar conștientizarea modului în care o continuitate mai profundă leagă limbaje formale trecute de ruptura formală a prezentului. Este un nou impuls social în exigența artistului modern. Este o atitudine împotriva religiei burgheze a culturii și a ceremonialului savurării specific acesteia; ea l-a ademenit pe artistul de astăzi, în diverse moduri, pe calea cuprinderii activității noastre în propriile lui exigențe – așa cum se întîmplă în orice construcție a unui tablou cubist ori abstract, în care fațetele modului schimbător de a privi trebuie să fie sintetizate treptat de către privitor. Îi este proprie artistului pretenția de a-și pune în practică noua convingere artistică și ca pe o nouă solidarizare, ca pe o nouă formă de comunicare a tuturor cu toți. Nu vreau să spun doar că marile realizări creatoare ale artei coboară pe mii de căi în lumea utilului și în configurarea decorativă a mediului nostru – sau să nu zicem coboară, ci difuzează, se răspîndesc și pregătesc astfel o anumită unitate stilistică a lumii noastre elaborate în chip uman. Lucrurile s-au petrecut întotdeauna așa și fără nici o îndoială că și convingerea constructivă pe care o găsim în arta plastică de azi și în arhitectură are un puternic efect asupra întregii aparaturi cu care avem de-a face zilnic în bucătărie, în casă, în comunicații și în viața publică.

Nu e deloc întîmplător că artistul biruie, în ceea ce creează, o tensiune între așteptările păstrate prin tradiție și noile deprinderi pe care le introduce, colaborînd la determinarea lor. Situația modernității noastre acutizate, cum o arată și genul conflictului și al tensiunii, este frapantă. Ea pune reflecția în fața problemei sale.

Două lucruri par să se confrunte aici: conștiința noastră istorică și modalitatea de reflectare a omului și a artistului

modern. Premeditarea istorică, conştiinţa istorică nu înseamnă ceva de care ar trebui să legăm nişte reprezentări prea savante sau privind concepţia despre lume. Trebuie să ne gîndim pur şi simplu la ceea ce este de la sine înţeles pentru toţi oamenii, atunci cînd sînt confruntaţi cu vreo creaţie artistică a trecutului. Faptul este într-atît de la sine înţeles, încît nici măcar nu sînt conştienţi că se apropie de ea cu o conştiinţă istorică. Ei recunosc un costum din trecut ca pe un costum istoric, acceptă conţinuturi de tablou ale tradiţiei în costume schimbătoare şi nimeni nu se miră cînd Altdorfer pune să mărşăluiască în „Bătălia lui Alexandru" eroi medievali şi formaţii de trupe „moderne", ca şi cum Alexandru cel Mare ar fi învins perşii în aceste veşminte[6]. Într-o asemenea măsură este de la sine înţeles acest lucru pentru acordul nostru istoric, încît îndrăznesc să spun că fără o asemenea acordare [*Gestimmtheit*] istorică poate că justeţea, adică măiestria în configurarea artei mai vechi n-ar fi deloc perceptibilă. Cel care s-ar mai lăsa înstrăinat de celălalt ca de altceva, cum ar face o persoană neinstruită istoric (care abia dacă mai există), acela n-ar mai putea trăi unitatea dintre conţinut şi configurarea formală, ce aparţine, evident, oricărei adevărate modelări artistice, în caracterul său de la sine înţeles.

Conştiinţa istorică nu este deci o atitudine savantă specială sau una metodică, condiţionată de concepţia despre lume, ci un fel de instrumentare a spiritualităţii simţurilor noastre, determinînd dinainte experienţa şi viziunea noastră despre artă. Se asociază cu aceasta, evident – şi e tot o formă a modalităţii de reflectare –, faptul că nu pretindem o recunoaştere naivă, care să ne pună în faţa ochilor propria noastră lume, într-o valabilitate consolidată ca să dureze, ci reflectăm în acelaşi mod, în alteritatea lor – şi tocmai de aceea ni le putem însuşi –, întreaga mare tradiţie a propriei istorii, ba chiar tradiţiile

6. *Cf.* Reinhart Koselleck, „Historia magistra vitae", în *Natur und Geschichte. Karl Löwith zum 70. Geburtsag* (Hermann Braun şi Manfred Riedel), Stuttgart, 1967, pp. 196-219.

și fasonările unor cu totul alte lumi și culturi, care nu au determinat istoria occidentală. Sîntem cu toții dotați cu o înaltă modalitate de reflectare, care îl autorizează pe artistul de azi în sensul propriei sale configurări productive. Este în mod evident datoria filosofilor să discute cum poate reuși aceasta într-un mod atît de revoluționar și de ce conștiința istorică și noua sa modalitate de reflectare se asociază cu pretenția indispensabilă că tot ceea ce vedem există aici și ni se adresează nemijlocit, ca și cînd am fi noi înșine acest tot. Determin astfel ca pe un prim pas al efortului nostru de gîndire datoria de a ne prelucra conceptele pentru punerea problemei. Voi prezenta mai întîi, cu referire la situația esteticii filosofice, mijloacele conceptuale cu care vrem să stăpînim tema expusă, iar apoi voi arăta că cele trei noțiuni anunțate în temă vor juca un rol de frunte în acest sens: întoarcerea la *joc*, elaborarea conceptului de *simbol*, adică a posibilității de a ne recunoaște pe noi înșine, și, în cele din urmă, *sărbătoarea* ca esență a unei comunicări recîștigate a tuturor cu toți.

Este sarcina filosofiei să găsească ceea ce este comun și printre cele ce sînt diferite. „Să cuprinzi dintr-o privire și să aduci la o unică formă detaliile risipite peste tot"[7], aceasta este, după Platon, datoria dialecticianului filosof. Or, ce mijloace ne pune la îndemînă tradiția filosofiei ca să rezolvăm sarcina de a arunca o punte peste uriașa ruptură dintre tradiția formală și de conținut a artei plastice occidentale și idealurile celor care creează astăzi? Prima orientare ne este dată de cuvîntul „artă". N-ar trebui să subapreciem niciodată ceea ce ne poate spune un cuvînt. Cuvîntul este prestația anticipată [*Vorleistung*] a gîndirii, împlinită înaintea noastră. Astfel, cuvîntul „artă" este aici cel de la care trebuie să ne începem orientarea. Orice om cît de cît instruit din punct de vedere istoric știe de îndată că acest cuvînt, „artă", poartă abia de vreo două sute de ani acel înțeles exclusiv și distinctiv de care îl legăm astăzi. Prin secolul

7. *Phaidros*, 265 d 3: εἰς μίαν ἰδέαν συνορᾶν.

al XVIII-lea, era încă de la sine înţeles că atunci cînd te refereai la artă trebuia să spui „artă *frumoasă*". Fiindcă îi stăteau alături, în domeniul mult mai larg al iscusinţei umane, artele mecanice, artele în sensul tehnicii, al producţiei meşteşugăreşti şi industriale. Nu vom întîlni deci, în tradiţia filosofiei, conceptul de artă în sens actual. Ceea ce avem de învăţat de la părinţii gîndirii occidentale, de la greci, este tocmai faptul că arta aparţine conceptului general a ceea ce Aristotel numea *poietiké epistéme*, deci cunoştinţelor şi capacităţii de creaţie[8]. Ceea ce este comun producţiei meşteşugarului şi creaţiei artistului şi ceea ce deosebeşte aceste cunoştinţe de cele ale teoriei sau de cunoştinţele şi decizia practic-politică este detaşarea operei de propriul act al facerii. Aceasta ţine de esenţa producerii şi va trebui, desigur, să păstrăm bine în minte acest lucru, dacă vrem să înţelegem şi să măsurăm în limitele sale critica noţiunii de operă, îndreptată de actualii moderni împotriva artei tradiţiei şi a plăcerii culturale burgheze, legată de ea. În tot cazul, o operă apare în acest sens, ceea ce este, evident, o trăsătură comună. Opera ca obiectiv intenţional al unui efort reglat este pusă în libertate, ca fiind ceea ce este, o dată scăpată din strînsoarea actului producător. Pentru că lucrarea este, prin definiţie, destinată utilizării. Platon obişnuia să accentueze ideea că ştiinţa şi capacitatea producătorului sînt subordonate utilizării şi depind de cunoştinţele celui ce preia întrebuinţarea[9]. Corăbierul indică ce trebuie să construiască constructorul de corăbii. Acesta e vechiul exemplu platonic. Conceptul de operă trimite, aşadar, la o sferă a utilizării comune şi, prin aceasta, la o înţelegere comună, la o comunicare în înţelegere. Or, adevărata problemă este în ce fel se distinge „arta" de artele mecanice, în cadrul acestei noţiuni generale de ştiinţă a producerii.

Răspunsul dat în Antichitate – care ne va mai da încă de gîndit – este că aici e vorba de o procedare imitativă, de imitaţie.

8. *Metafizica*, E 1, 1025 b 18 *sqq*.
9. *Politeia*, 601 d, e.

Imitația este raportată în acest caz la orizontul general al *physis*-ului, al naturii. Arta este „posibilă" deoarece natura, în procedarea ei modelatoare, mai lasă ceva de configurat, lasă spiritului omenesc un spațiu gol de configurare, pentru a-l umple. Întrucît ceea ce noi numim „artă" este însă împovărat de tot felul de aspecte enigmatice față de activitatea plăsmuitoare generală a actului de producere, în măsura în care „opera" nu este „realmente" ceea ce reprezintă, ci funcționează numai în mod imitativ – de aceste împrejurări sînt legate o mulțime de probleme filosofice extrem de subtile și, înainte de toate, problema aparenței de ființare. Ce înseamnă faptul că aici nu este produs nimic real, ci un lucru a cărui „întrebuințare" nu este una adevărată, ci se împlinește în chip propriu, insistînd în contemplarea aparenței? Este limpede, mai întîi, că nu putem aștepta nici un ajutor nemijlocit din partea grecilor, dacă – în cel mai bun caz – ei înțeleg ceea ce noi numim „artă" ca pe un fel de imitație a naturii. O asemenea imitare nu comportă, desigur, nimic din scurtcircuitarea naturalistă sau realistă a teoriei moderne a artei. Lucrul acesta îl poate confirma un celebru citat din *Poetica* lui Aristotel, în care el spune: „Poezia este mai filosofică decît istoria"[10]. Deoarece, în timp ce istoria relatează cum s-au petrecut lucrurile, poezia ne povestește cum se pot întîmpla întotdeauna. Ea ne învață să vedem generalul în comportamentul și suferința umană. În mod evident însă, generalul este tema filosofiei și astfel arta este mai filosofică decît istoria, fiindcă se referă la general. Este, oricum, o primă indicație pe care ne-o dă moștenirea antică.

O indicație de o însemnătate cu mult mai mare, care trimite și dincolo de granițele esteticii noastre contemporane, ne-o dă cea de-a doua parte a punerii noastre de acord în privința cuvîntului „artă". Artă înseamnă „artă frumoasă". Dar ce este frumosul?

Conceptul de frumos îl întîlnim și astăzi în felurite întrebuințări în care continuă să trăiască ceva din vechiul și, pînă

10. *Poetica*, 9, 1451 b 4 *sqq*.

la urmă, grecescul înțeles al cuvîntului *kalon*. Și noi asociem, în anumite împrejurări, conceptului de frumos faptul că ceva este recunoscut în public, prin uz și obicei sau oricum altfel, că este „prezentabil" și este determinat prin prestigiu. Continuă să trăiască în memoria limbii noastre expresia „moralitate frumoasă", prin care idealismul german a caracterizat lumea statelor și a moravurilor grecești, în contrast cu mecanismul lipsit de suflet al mașinii statului modern (Schiller, Hegel). În cazul acesta, „moralitate frumoasă" nu înseamnă că ea e plină de frumusețe, adică de pompă și de splendoare decorativă, ci că se prezintă și trăiește vizibil în toate formele vieții comune, pătrunzînd cu ordinea sa întregul și făcînd în acest fel ca omul să se întîlnească tot timpul pe sine în propria sa lume. O determinare convingătoare a „frumosului" continuă să fie și pentru noi faptul că el este susținut astfel de recunoașterea și asentimentul tuturor. Chiar și pentru simțirea noastră cea mai firească, conceptul de „frumos" include faptul că nu putem pune întrebarea de ce place. Frumosul se împlinește fără nici o relație de scop, fără vreo utilitate care ar fi de așteptat din partea sa, într-un fel de autodeterminare, și respiră bucuria de a se prezenta singur. Atît despre cuvînt.

Unde apare deci frumosul în așa fel încît această esență a lui să se împlinească în mod convingător? Ca să obținem din capul locului întregul orizont real al problemei frumosului și poate și al celei care vizează ceea ce este „arta", trebuie să amintim că pentru greci cosmosul, rînduiala cerului reprezintă forma concretă, propriu-zisă, a frumosului. Există un element pitagoreic în ideea grecească de frumos. În ordonarea regulată a cerului găsim una dintre cele mai mari evidențe ale ordinii din cîte există. Periodicitatea anilor, lunilor și alternanța zi/noapte alcătuiesc constantele sigure ale trăirii ordinii în viața noastră – în contrast tocmai cu ambiguitatea și caracterul schimbător al propriei noastre comportări și agitații omenești.

Conceptul de frumos, în special în gîndirea lui Platon, capătă în această orientare o funcție de puternică iluminare a problematicii noastre. În dialogul *Phaidros*, Platon descrie, sub forma

unui mare mit, menirea omului, mărginirea lui în raport cu divinitatea şi ruinarea sa prin povara pămînteană a existenţei noastre trupeşti şi instinctive. El descrie cortegiul măreţ al tuturor sufletelor, în care se oglindeşte procesiunea nocturnă a constelaţiilor. Este un fel de plimbare cu un car pe culmea firmamentului, sub conducerea zeilor olimpieni. Sufletele omeneşti conduc şi ele atelaje, urmîndu-i pe zeii care fac zilnic această procesiune. Sus, pe culmea firmamentului, se deschide apoi priveliştea asupra adevăratei lumi. Ceea ce se poate vedea acolo nu mai e agitaţia dezordonată şi schimbătoare a aşa-numitei experienţe pămînteşti pe care o trăim privind lumea, ci adevăratele constante şi configurări statornice ale fiinţei. Pe cînd zeii se dedică în întregime contemplării ei, atunci cînd întîlnesc adevărata lume, sufletele oamenilor sînt tulburate, întrucît constituie un atelaj de suflete dezordonat; elementul instinctiv din psihicul uman tulbură privirea – ele nu pot arunca decît o privire trecătoare, de o clipă, asupra acelor rînduieli veşnice, după care se prăbuşesc pe pămînt şi sînt despărţite de adevăr, din care păstrează doar o amintire cu totul vagă. Şi acum urmează ceea ce am de povestit. Există pentru sufletul surghiunit în greutatea teluricului, pentru acest suflet care şi-a pierdut, ca să zicem aşa, aripile, încît nu se mai poate avînta spre înălţimile adevărului, o experienţă în care aceste aripi încep să-i crească din nou, dîndu-i posibilitatea să se înalţe. Este experienţa iubirii şi a frumosului, a iubirii de frumos. În minunate evocări, puternic baroce, Platon gîndeşte această trăire a iubirii născînde laolaltă cu întrezărirea spirituală a frumosului şi a adevăratelor ordonări ale lumii. Datorită frumosului reuşim să ne aducem aminte multă vreme de adevărata lume. Aceasta e calea filosofiei. El numeşte frumos ceea ce străluceşte şi atrage mai mult, cu alte cuvinte, vizibilitatea idealului. Ceea ce străluceşte în acest fel mai înainte de orice, ceea ce are în sine o asemenea lumină a adevărului şi a autenticităţii convingătoare este ceea ce recunoaştem cu toţii ca frumos în natură şi în artă şi care ne smulge încuviinţarea: „Acesta este adevărul".

Preluăm din această poveste, ca indicaţie importantă, faptul că esenţa frumosului nu constă în a fi situat în faţa realităţii şi în contrast cu ea; dimpotrivă, frumuseţea, oricît de neaşteptat s-ar întîlni, este un fel de chezăşie că, în pofida dezordinii realului, a imperfecţiunilor, răutăţilor, strîmbătăţilor şi a confuziilor sale funeste, adevărul nu se găseşte la o depărtare inaccesibilă, ci ne iese în întîmpinare. Funcţia ontologică a frumosului este de a închide prăpastia dintre ideal şi real. Astfel, epitetul aplicat artei, acela de a fi o „artă frumoasă", ne oferă o a doua indicaţie esenţială pentru reflecţia noastră.

Un al treilea pas ne duce nemijlocit la ceea ce numim „estetică" în istoria filosofiei. Estetica este o invenţie foarte tîrzie şi coincide – în mod destul de semnificativ – cu desprinderea sensului eminent de artă din legătura sa cu dexterităţile şi cu dobîndirea funcţiei aproape religioase pe care o au pentru noi conceptul şi obiectul artei.

Ca disciplină filosofică, estetica s-a născut abia în secolul al XVIII-lea, adică în epoca raţionalismului, provocată în mod vădit de însuşi raţionalismul modern, ce se ridică pe baza ştiinţelor naturii constructive, aşa cum au fost ele dezvoltate în secolul al XVII-lea şi care determină pînă astăzi înfăţişarea lumii noastre, transformîndu-se în tehnică într-un ritm ce ne taie respiraţia.

Ce a determinat filosofia să reflecteze asupra frumosului? În raport cu orientarea generală raţionalistă, potrivit legităţii matematice a naturii şi importanţei sale pentru stăpînirea forţelor acesteia, experienţa frumosului şi a artei pare un domeniu al arbitrarului subiectiv extrem. Aceasta a fost marea operă de desţelenire a secolului al XVII-lea. Într-adevăr, ce poate pretinde aici fenomenul frumosului? Oricum, amintirea Antichităţii ne poate arăta limpede că în frumos şi în artă întîlnim o semnificaţie ce depăşeşte tot ce este inteligibil. Cum este înţeles adevărul acestora? Alexander Baumgarten, fondatorul esteticii filosofice, vorbea de o *„cognitio sensitiva"*, de o cunoaştere sensibilă. În primul rînd, „cunoaşterea sensibilă" constituie un paradox pentru marea tradiţie despre cunoaştere, pe

care o cultivăm de la greci încoace. Totdeauna cunoașterea înseamnă ceva abia atunci cînd depășește relativitatea senzorial-subiectivă și cînd rațiunea înțelege generalul și legicul din lucruri. În particularitatea sa, sensibilul apare atunci doar ca un simplu caz al unei legități generale. Or, faptul că socotim ceea ce ne întîmpină doar ca pe un dat așteptat și-l înregistrăm ca pe un caz a ceva general nu reprezintă, cu siguranță, trăirea frumosului, nici în natură și nici în artă. Un apus de soare care ne farmecă nu e un caz de apusuri ale soarelui, este acest apus unic, care ne înfățișează „tragedia cerului". Abia în domeniul artei este cu totul de la sine înțeles că opera artistică nu este trăită ca atare numai cînd este ordonată în alte serii. „Adevărul" său, cel pe care îl are pentru noi, nu constă într-o legitate generală ce ajunge la reprezentare în ea. „*Cognitio sensitiva*" vrea să spună mai degrabă că și în ceea ce este, aparent, doar particularul experienței senzoriale și pe care obișnuim să-l raportăm întotdeauna la un general, ceva ne reține brusc la vederea frumosului, obligîndu-ne să zăbovim la ceea ce apare individual.

Ce ne interesează aici? Ce este recunoscut? Ce este atît de important și semnificativ în acest obiect izolat, încît poate ridica pretenția contrară de a fi și adevăr, ca și pe aceea că nu numai „generalul" – precum legile naturii formulabile matematic – este adevărat? E de datoria esteticii filosofice să găsească un răspuns la această întrebare[11]. Pentru a chibzui asupra acestei problematici care îi este proprie, mi se pare util să ne punem chestiunea astfel: care dintre arte promite să ne dea răspunsul cel mai potrivit la această întrebare? Știm cît de variat este spectrul creațiilor artistice omenești, cît de diferite sînt, să zicem, retorica sau muzica – arte tranzitive – față de cele statuare, adică artele plastice și arhitectura. Mediile în care operează aici configurarea umană o fac să apară într-o lumină foarte diferită. Un răspuns ni se anunță dinspre latura

11. *Cf.* Alfred Baeumler, introducerea la *Kants Kritik der Urteilskraft. Ihre Geschichte und Systematik*, vol. I, Halle, 1923.

istorică. Baumgarten definea estetica şi ca „*ars pulchre cogitandi*", arta de a cugeta frumos. Cine este atent îşi dă seama imediat că formularea aceasta este o construcţie analogică după definiţia retoricii ca „*ars bene dicendi*", arta de a vorbi bine. Nu este întîmplător. Retorica şi poetica sînt conexe din vremuri străvechi şi, într-un anumit fel, retorica deţine aici întîietatea. Ea este forma universală a comunicării umane, cea care şi astăzi determină viaţa noastră socială incomparabil mai profund decît ştiinţa. Pentru retorică, definiţia clasică: „*ars bene dicendi*", ca artă de a vorbi bine, este imediat convingătoare. Baumgarten şi-a sprijinit în mod evident definiţia esteticii pe această definiţie a retoricii, numind-o arta de „a cugeta" frumos. Există aici o importantă indicaţie asupra faptului că artele vorbirii au poate o funcţie specială pentru soluţionarea sarcinilor pe care ni le-am propus. Lucrul este cu atît mai important cu cît conceptele predominante sub care organizăm unele consideraţii estetice sînt orientate, de regulă, invers. Arta plastică este cea după care se orientează aproape întotdeauna reflecţia noastră şi la care aplicăm cel mai uşor conceptualitatea [*Begrifflichkeit*] noastră estetică. Faptul acesta este bine întemeiat, nu numai datorită simplei posibilităţi de trimitere la opera statuară, spre deosebire de procesul tranzitiv al unei piese de teatru, al unei bucăţi muzicale ori al unei opere poetice – acestea existînd doar într-o murmurare trecătoare [*Vorüberrauschen*] –, ci, desigur, înainte de orice, fiindcă moştenirea platonică este mereu omniprezentă pentru gîndirea noastră despre frumos. Adevărata fiinţă este gîndită de Platon ca prototip, iar orice realitate fenomenală – ca o copie a unei asemenea categorii prototipice [*Urbildlichkeit*]. Dacă îndepărtăm orice sens trivial, lucrul acesta are pentru artă ceva convingător. Ca să înţelegem experienţa artei, sîntem ispitiţi astfel să ne întoarcem în profunzimile fondului lexical mistic şi să îndrăznim cuvinte noi, precum „imaginea contemplată" [*das Anbild*]. Situaţia e de aşa natură – şi este unul şi acelaşi proces – de parcă din lucruri am zări imaginea şi parcă ne închipuim imaginea în lucruri. Astfel, imaginaţia, puterea omului

de a-și închipui o imagine, este cea după care se orientează, înainte de toate, reflecția estetică.

Or, aici se plasează marea realizare a lui Kant, prin care acesta îl lasă cu mult în urmă pe întemeietorul esteticii, pe prekantianul raționalist Alexander Baumgarten. Kant a fost cel dintîi care a recunoscut în experiența frumosului și a artei o problematică aparte a filosofiei. El a căutat un răspuns la întrebarea ce anume trebuie să fie obligatoriu în experiența frumosului și nu exprimă doar o simplă reacție de gust subiectivă atunci cînd „găsim că ceva e frumos". Nu există aici nici o generalitate așa cum e aceea a legității naturale, ce face explicabilă unicitatea obiectului ce ne întîmpină senzorial, ca un caz. Ce fel de adevăr, care devine comunicabil, ne întîmpină în frumos? Cu siguranță, nu un adevăr și nu o generalitate pentru care am putea întrebuința generalitatea conceptului ori a intelectului. Cu toate acestea, genul de adevăr pe care-l întîlnim în experiența frumosului ridică în mod clar pretenția de a nu fi valabil doar în plan subiectiv. Altminteri, ar însemna să fie lipsit de orice obligativitate și exactitate. Cine găsește că ceva e frumos nu gîndește însă numai că lucrul acela îi place, așa cum, de pildă, o mîncare e pe gustul său. Cînd găsesc că ceva e frumos, atunci socotesc că *este* frumos. Ca să mă exprim împreună cu Kant: „pretind adeziunea oricui". Pretenția aceasta că oricine trebuie să fie de acord nu înseamnă că eu îl pot convinge ținîndu-i o cuvîntare. Nu aceasta e forma în care chiar un bun-gust poate deveni general. Trebuie să fie cultivat mai degrabă simțul fiecărui individ pentru frumos, așa încît să devină distincte pentru el frumosul și mai-puțin-frumosul. Ceea ce nu se întîmplă în sensul că am putea aduce motive bune ori chiar dovezi convingătoare pentru propriul gust. Domeniul criticii de artă care întreprinde așa ceva se situează indecis între o stabilire „științifică" și un simț al calității ce nu poate fi înlocuit prin nici un fel de „științificizare" [*Verwissenschaftlichung*], care să decidă judecata. „Critica", adică disocierea frumosului de mai-puțin-frumos, nu este de fapt o judecată ce survine ulterior, nici una de subordonare a

„frumosului" unor concepte și nici una de evaluare calitativă comparativă; ea este trăirea frumosului însuși. Este semnificativ faptul că „judecata de gust", adică aprecierea unui obiect drept frumos, rezultată din fenomen și cerută fiecăruia, este ilustrată de Kant în primul rînd prin frumosul natural, și nu prin opera de artă. Această frumusețe „lipsită de semnificație" este cea care ne previne să nu reducem frumosul artei la concepte[12].

Ne referim aici la tradiția filosofică a esteticii doar ca la un ajutor pentru problematica pe care ne-am elaborat-o: în ce sens putem reduce ceea ce a fost arta și ceea ce este ea azi la un concept comun, care să le cuprindă pe amîndouă? Problema e că nu putem vorbi nici despre o mare artă, care ar aparține integral trecutului, nici despre o artă modernă, care ar fi pentru prima oară, după respingerea oricărui dat signifiant, o artă „pură". Este o situație ciudată. Dacă ne transpunem o clipă în atitudinea reflexivă și ne gîndim ce înțelegem prin „artă" și despre ce anume vorbim referindu-ne la „artă", rezultă un paradox. În măsura în care avem în vedere așa-numita artă clasică, aceasta era o producere de opere ce nu erau înțelese în primul rînd ca artă, ci drept configurări ce puteau fi întîlnite în unele domenii ale vieții religioase sau chiar laice, ca o împodobire a propriei lumi vitale și a acțiunilor ei care ieșeau în evidență: cele ale cultului, ale reprezentării stăpînitorilor și altele de acest gen. În momentul în care conceptul de „artă" a căpătat însă timbrul nostru propriu și opera de artă a început să fie de sine stătătoare, desprinsă de toate relațiile cu viața, cînd arta a devenit artă, adică un *musée imaginaire*, în accepțiunea lui Malraux, cînd n-a mai vrut să fie altceva decît artă, a început marea revoluție, accentuată în modernism pînă la detașarea de toate tradițiile conținutistice ale tabloului [*Bildinhaltstraditionen*] și de mărturiile inteligibile, devenind discutabilă în ambele sensuri: mai este aceasta artă? Și, în

12. *Cf.* în legătură cu aceasta, în volumul de față, „Intuiție și plasticitate", precum și *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 48 *sqq.*

plus, mai ține aceasta, în genere, să fie artă? – Ce se ascunde în spatele acestei situații paradoxale? Este vreodată arta nimic altceva decît artă?

Am dobîndit o anumită orientare pentru a avansa pe drumul acesta, deoarece Kant a apărat cel dintîi autonomia esteticului împotriva scopului practic și a conceptului teoretic. A făcut-o prin vestita formulare a „plăcerii dezinteresate", care ar fi plăcerea pentru frumos. Bineînțeles, „plăcere dezinteresată" înseamnă a nu fi interesat în mod practic de ceea ce este reprezentat sau aparent. „Dezinteresat" se referă, așadar, numai la marcarea atitudinii estetice, la faptul că este lipsit de sens să ne punem o întrebare privind utilitatea: „La ce servește că ne bucurăm de ceea ce ne bucurăm?".

Aceasta rămîne, desigur, descrierea unui acces relativ exterior la artă, și anume experiența gustului estetic. Oricine știe că gustul reprezintă momentul nivelator în experiența estetică. Avînd această calitate, el este distins totuși și ca „simț comun", cum spune Kant pe bună dreptate [13]. Gustul este comunicativ – el reprezintă ceea ce ne marchează pe toți mai mult sau mai puțin. În domeniul esteticului, un gust individual-subiectiv este, evident, ceva lipsit de sens. În această privință, îi datorăm lui Kant o primă înțelegere a cerinței estetice de a avea valoare și de a nu fi subsumate totuși unui concept de scop. Care sînt însă experiențele în care acest ideal al unei plăceri „libere" și dezinteresate se împlinește cel mai mult? Kant se gîndește la „frumosul natural", de exemplu la desenul frumos al unei flori sau la ceva de genul unui tapet decorativ, al cărui joc de linii ne procură o anumită creștere a sentimentului vital. Misiunea artei decorative e, printre altele, aceea de a se juca în acest fel. Frumoase și nimic altceva decît frumoase sînt fie lucrurile din natură, în care oamenii nu plasează nici un sens, fie lucruri ale propriei configurări umane, care se sustrag conștient oricărei înregistrări de sens, fiind doar un joc de forme și culori. Aici nimic nu trebuie să fie cunoscut sau recunoscut. Căci nu există

13. *Critica facultății de judecare*, §§ 22, 40.

nimic mai înspăimîntător decît un tapet bătător la ochi, ale cărui conţinuturi de imagini, luate în parte, atrag într-adevăr atenţia asupra lor, ca reprezentare imagistică. Visurile provocate de febră în copilăria noastră ne pot spune ceva despre asta. Ceea ce contează în această descriere este faptul că aici intră în joc numai mişcarea estetică a plăcerii, fără o cuprindere cu mintea, adică fără ca ceva să fie văzut ori înţeles ca fiind ceva. Aceasta este totuşi descrierea corectă a unui caz extrem. Prin el devine limpede faptul că ceva este receptat cu satisfacţie estetică fără să fi fost raportat la un dat semnificativ, comunicabil în cele din urmă conceptual.

Totuşi, nu aceasta este chestiunea care ne neliniştește. Fiindcă problema vizată de noi se pune astfel: ce este arta? – şi cu siguranţă, în acest caz, nu ne gîndim la forma trivială a meşteşugului decorativ. Designerii pot fi, se înţelege, artişti însemnaţi, dar ei au – potrivit funcţiei lor – sarcina de a servi la ceva. Or, Kant a distins tocmai acea frumuseţe propriu-zisă, sau, aşa cum a numit-o el, „frumuseţea liberă". „Frumuseţea liberă" înseamnă, aşadar, frumuseţea fără concept şi fără semnificaţie. Bineînţeles, nici Kant n-a vrut să spună că idealul artei ar fi să creeze o astfel de frumuseţe lipsită de semnificaţie. Ne găsim într-adevăr întotdeauna, în cazul artei, într-o anumită tensiune între „aspectualitatea" [*Aspekthaftigkeit*] contemplării şi a imaginii contemplate – „Anbild", cum am numit-o noi – şi semnificaţie, pe care o înţelegem bănuind-o în opera de artă şi pe care o recunoaştem după ponderea ce o are pentru noi orice asemenea întîlnire cu arta. Pe ce se întemeiază această semnificaţie? Ce este plusul acela care se adaugă şi prin care, după cum se ştie, arta devine ceea ce este? Kant n-a vrut să determine acest plus sub raportul conţinutului; acest lucru este într-adevăr cu neputinţă, din motive pe care le vom examina. Marele său merit a fost însă acela că nu s-a oprit la simplul formalism al „judecăţii de gust pure", ci a depăşit „punctul de vedere al gustului" în favoarea „punctului de vedere al geniului"[14].

14. *Cf.* analiza mea din *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 58 *sqq.*

Secolul al XVIII-lea desemna în mod intuitiv prin „geniu" breșa produsă de Shakespeare în gustul epocii, impregnat de clasicismul francez. Lessing a fost cel care, împotriva esteticii bazate pe reguli a clasicismului, specifică tragediei franceze – de altminteri, într-un mod foarte părtinitor –, l-a sărbătorit pe Shakespeare ca pe un glas al naturii, al cărei spirit creator s-ar întrupa ca geniu și în geniu[15]. Într-adevăr, geniul este înțeles și de către Kant ca o forță a naturii – el numește geniul „favoritul naturii", adică cel care este favorizat de aceasta în așa fel încît creează, întocmai ca ea, nu într-o adaptare conștientă la niște reguli, ceva care e de asemenea factură de parcă ar fi făcut după reguli – ba chiar mai mult: ca și cînd ar fi ceva nemaivăzut, creat după niște reguli neînțelese încă vreodată. Aceasta este arta: ea creează ceva ireproșabil, fără să producă acel ceva după toate regulile. În același timp, determinarea artei ca o creație a geniului nu trebuie separată, în nici un caz, de congenialitatea receptorului. Ambele sînt un joc liber.

Un astfel de joc liber al imaginației și al intelectului era și gustul. Este același joc liber, cu deosebirea că este dotat cu altă pondere în creația operei de artă, întrucît în spatele creațiilor imaginației se articulează conținuturi semnificative, ce se deschid înțelegerii – sau, cum se exprimă Kant, care permit „să adaugi cu gîndirea nespus de multe". Bineînțeles, aceasta nu trebuie să însemne că e vorba de noțiuni preconcepute, pe care doar le aplicăm pur și simplu în descrierea artei. Ar trebui să subordonăm generalului datul intuitiv, ca pe un caz al său. Nu aceasta este însă experiența estetică. Lucrurile se prezintă mai curînd altfel: într-adevăr, abia la contemplarea particularului, a operei individuale, conceptele „sînt puse în vibrație", cum se exprimă Kant – o expresie frumoasă care provine din limbajul muzicii secolului al XVIII-lea și care face aluzie îndeosebi la efectul oscilatoriu particular și durabil al instrumentului preferat al secolului respectiv, al clavicordului; efectul special al

15. *Cf.* Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt, ed. a IV-a, 1970.

acestuia constă în faptul că sunetul durează încă mult timp după ce a fost atinsă coarda. Evident, Kant vrea să spună că funcţia conceptului este de a forma un soi de cutie de rezonanţă, ce poate articula jocul imaginaţiei. Pînă aici, toate bune. Şi idealismul german în ansamblu a recunoscut semnificaţia sau ideea – ori cum vrem să-i zicem – în fenomen, fără a face în acest scop din concept punctul de referinţă propriu-zis al experienţei estetice. Putem rezolva însă astfel problema noastră, a unităţii dintre tradiţia artei clasice şi arta modernă? Cum vrem să înţelegem rupturile formale ale creaţiei artistice moderne, jocul ei cu toate conţinuturile, împins atît de departe încît aşteptările noastre sînt constant înşelate? Cum vom înţelege ceea ce artiştii actuali sau anumite orientări ale artei de azi desemnează într-adevăr ca fiind anti-artă – acel „*happening*"? Cum vom înţelege de aici faptul că Marcel Duchamp prezintă un obiect utilitar, izolîndu-l brusc, provocînd în acest mod un fel de atracţie-şoc estetică? Nu putem spune pur şi simplu: „Ce exces grosolan!". Duchamp a descoperit o dată cu aceasta ceva din condiţionările trăirii estetice. Dar cum vom înţelege să ne folosim de mijloacele esteticii clasice, în faţa acestui experiment al artei zilelor noastre? Pentru asta e nevoie, în mod evident, de o retrospectivă referitoare la mai multe experienţe umane fundamentale. Care este baza antropologică a experienţei noastre cu privire la artă? Problema aceasta se cuvine să fie dezvoltată prin utilizarea conceptelor de „joc", „simbol" şi „sărbătoare".

I

Este vorba, în special, de conceptul de „joc". Prima evidenţă pe care trebuie s-o căpătăm e aceea că jocul constituie o funcţie elementară a vieţii omeneşti, aşa încît cultura umană nu poate fi gîndită, în general, fără un element ludic. Faptul că practica religiei umane în cult include un element de joc a fost accentuat încă de mult de gînditori ca Huizinga, Guardini şi

alții. Este folositor să evocăm, în structurile sale, calitatea jocului omenesc de a fi un dat elementar, pentru ca elementul ludic din artă să nu fie văzut numai negativ, ca eliberare de obligațiile unui scop, ci ca un impuls liber. Cînd vorbim despre joc și ce implică aceasta? Cu siguranță, ne referim la joc, mai întîi ca la acel du-te-vino al unei mișcări constant repetate; să ne gîndim doar la anumite expresii, cum ar fi „jocul de lumini" sau „jocul valurilor", în care apare un asemenea dus-întors continuu, un du-te-vino, adică o mișcare nelegată de vreun țel. Este evident că ceea ce caracterizează un du-te-vino e faptul că nici una dintre extremități nu reprezintă scopul mișcării, la care ea să intre în repaus. Este clar apoi că pentru o asemenea mișcare e nevoie de un spațiu de joc. Lucrul acesta ne va da de gîndit, în mod special, în problema artei. Libertatea mișcării avută în vedere aici include apoi faptul că această mișcare trebuie să aibă forma automișcării. Automișcarea constituie, într-adevăr, caracterul fundamental a ceea ce e viu. Acest lucru l-a descris deja Aristotel, dînd expresie gîndirii tuturor grecilor. Tot ce este viu are în sine imboldul mișcării, este automișcare. Or, jocul apare ca o automișcare ce nu urmărește niște scopuri sau niște obiective, ci înțelege mișcarea ca fiind mișcare, reprezentînd, altfel spus, un fenomen al preaplinului, al autoreprezentării ca ființă vie. Este ceea ce vedem în natură: jocul țînțarilor, să spunem, ori toate spectacolele de mișcare ludică pe care le putem observa în lumea animalelor, îndeosebi a celor tinere. Toate decurg, evident, din caracterul elementar de preaplin, ce tinde insistent spre reprezentare. Specificul jocului uman e însă acela că el poate include și rațiunea – această trăsătură proprie omului de a-și propune scopuri și de a putea tinde conștient către ele – și poate depăși caracteristica rațiunii ce-și propune țeluri. Tocmai în aceasta constă umanitatea [*Menschlichkeit*] jocului omenesc: își disciplinează și își ordonează singur, ca să zicem așa, mișcările jocului în jocul mișcărilor, ca și cînd ar exista niște scopuri – de pildă, cînd un copil numără de cîte ori poate lovi cu mingea pămîntul, fără a o scăpa.

Raţiunea este cea care îşi pune sieşi reguli aici, sub forma comportării lipsite de scop. Copilul e nefericit dacă mingea îi scapă la a zecea lovitură şi e mîndru ca un rege dacă ea sare de treizeci de ori. Această raţionalitate lipsită de scop din jocul omenesc reprezintă o trăsătură a fenomenului, care ne va fi de ajutor mai departe. Se vede aici, mai ales în fenomenul de repetiţie ca atare, că este vorba despre o identitate, despre calitatea de a fi acelaşi [*Selbigkeit*]. Ţelul care rezultă este, ce-i drept, o conduită fără scop, dar comportarea aceasta este gîndită în ea însăşi, ca atare. Tocmai asta înseamnă jocul. Ceva este înţeles în acest mod cu greu, cu ambiţie şi cu cea mai serioasă dăruire. Este un prim pas pe calea spre comunicarea umană: dacă ceva este reprezentat aici – fie şi numai mişcarea însăşi a jocului –, atunci şi pentru spectator e valabil faptul că „se referă" la acel ceva, aşa cum eu însumi îmi apar în joc ca un spectator. Funcţia reprezentării prin joc nu constă atît în faptul că finalul nu este unul aleatoriu, cît în acela că mişcarea de joc este determinată în cutare sau cutare mod[16]. Jocul este deci, la urma urmelor, o autoreprezentare a mişcării de joc.

Îmi îngădui să adaug: o asemenea determinare a mişcării de joc înseamnă totodată că actul ludic pretinde totdeauna o participare la joc. Chiar şi spectatorul care priveşte, să zicem, un copil ce se joacă încoace şi încolo cu mingea nu poate face altfel. Dacă îl „însoţeşte" cu adevărat, împrejurarea nu-i nimic altceva decît „*participatio*", colaborarea interioară la această mişcare repetitivă. Acest lucru devine foarte vizibil deseori la formele superioare ale jocului: e de-ajuns să privim o dată, la televizor de pildă, publicul la un meci de tenis. E o adevărată răsucire a gîtului. Nimeni nu se poate abţine să nu participe la joc. – Mi se pare deci un al doilea moment important faptul că jocul este o comportare comunicativă şi în sensul că nu cunoaşte, propriu-zis, o distanţă între cel ce joacă şi cel ce priveşte jocul din faţa sa. Spectatorul este evident mai mult

16. *Cf.* în legătură cu aceasta, articolul precedent, „Jocul artei" şi paginile corespunzătoare din *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 107 *sqq.*

decît un simplu observator care urmărește ce se petrece în fața lui; el „participă" la joc – e o parte din acesta. Firește, în cazul unor forme simple de joc, n-am ajuns încă la jocul artei. Sper că am arătat însă că doar un pas ne mai desparte de acesta, pasul ce ne poartă de la dansul celtic la celebrarea cultului, înțeleasă ca reprezentare. Și nu mai e decît un pas ce ne duce de acolo la punerea în libertate a reprezentării, de exemplu la teatru, care a apărut din această relație de cult, ca reprezentare a sa. Ori la arta plastică, ale cărei funcții ornamentale și expresive își au originea, în ansamblu, într-un context vital religios. Se prefac unele într-altele. Faptul acesta ni-l confirmă însă ceva comun în ceea ce am analizat la joc, și anume că acolo ceva este gîndit *drept ceva* chiar și cînd nu-i nimic conceptual, cu sens ori cu scop, ci doar pura prescripție de mișcare autoimpusă.

Lucrul acesta mi se pare extrem de important pentru discuția actuală a artei moderne. E vorba, în cele din urmă, de chestiunea operei. Dorința de a anula distanța la care se menține opera de artă în raport cu lumea spectatorilor, a consumatorilor, un anumit public este un imbold fundamental al artei moderne. Nu încape nici o îndoială că cei mai importanți dintre artiștii ultimilor cincizeci de ani și-au îndreptat strădaniile tocmai în sensul suprimării acestei distanțe. Să ne gîndim, de exemplu, la teoria teatrului epic a lui Bertolt Brecht, care a combătut în mod expres cufundarea în visul teatral, ca pe un surogat al conștiinței de solidaritate umană și socială; el a distrus în mod conștient realismul scenic și așteptarea unor caractere, pe scurt, identitatea a ceea ce se aștepta de la o piesă. S-ar putea recunoaște însă, în orice formă de experiment artistic modern, motivul transformării distanțării privitorului într-o stare de afectare, ca participant la joc.

Înseamnă oare că opera nu mai există? Într-adevăr, mulți artiști actuali – precum și esteticienii care îi urmează – pun problema renunțării la unitatea operei. Dar dacă ne întoarcem cu gîndul înapoi, la ceea ce am stabilit despre jocul omenesc, constatăm că am găsit chiar și acolo o primă experiență de raționalitate, să zicem, în respectarea unor reguli autoimpuse,

în identitatea a ceea ce oamenii caută să repete. Încă de aici era în joc ceva asemănător identității hermeneutice – și această identitate rămîne inatacabilă, în mod cu totul justificat, pentru jocurile artei. Este o eroare să se creadă că unitatea operei înseamnă închidere în fața celui care i se adresează și la care ajunge. Identitatea hermeneutică a operei e întemeiată mult mai profund. Pînă și ceea ce este mai fugitiv și irepetabil este gîndit în calitatea de a fi același, cînd apare sau este valorificat ca experiență estetică. Să luăm cazul unei improvizații la orgă. Nu vom mai auzi nicicînd această improvizație unică. Organistul însuși abia dacă mai știe, după aceea, cum a cîntat și nimeni nu i-a consemnat prestația. Cu toate acestea, toți spun: „A fost o interpretare sau o improvizație genială" – ori, într-un alt caz: „Azi a fost ceva cam șters". Ce înțelegem prin aceasta? Evident, ne referim la improvizație. Ceva „durează" [*stehen*] pentru noi, este ca o operă, nu e doar un simplu exercițiu de digitație al organistului. Altminteri nu i-am aprecia calitatea sau lipsa de calitate. Astfel, identitatea hermeneutică este aceea care întemeiază unitatea operei. În calitatea mea de înțelegător, trebuie să identific. Pentru că a existat acolo ceva ce am apreciat, ce „am înțeles". Identific ceva drept ceea ce a fost ori ceea ce este și singură această identitate constituie sensul operei.

Dacă ceea ce spun e just – și cred că are evidența adevărului –, atunci nu poate fi cu putință vreo producție artistică, care să nu „socotească" totdeauna, în același fel, ceea ce se produce drept ceea ce este. Chiar și acel exemplu extrem al unei aparaturi oarecare – nu era decît un suport pentru sticle – prezentate brusc ca operă, cu un efect atît de mare, confirmă acest lucru. El își are determinarea în efectul său și ca acest efect care a avut loc o dată. Probabil că nu va fi o operă durabilă, în sensul durabilității clasice, dar în sensul identității hermeneutice este, desigur, o „operă".

Conceptul de operă nu este nicidecum legat de idealurile armoniei clasice. Dacă există și cu totul alte forme, în care are loc identificarea prin asentiment, va trebui să ne întrebăm

mai departe prin ce se produce, de fapt, această nouă solicitare [*Angesprochenwerden*]. Mai este cuprins aici însă și un alt moment. Dacă aceasta este identitatea operei, atunci a existat întotdeauna o receptare reală, o trăire reală a operei de artă numai pentru cel care „participă la joc", adică pentru cel care inventează o prestație proprie, acționînd. Cum se petrece acest lucru de fapt? Doar nu printr-o simplă reținere a ceva în memorie. Există și în acest caz identificare, însă nu acea adeziune specială prin care „opera" înseamnă ceva pentru noi. Ce este datul acela prin care o „operă" își are identitatea sa ca operă? Ce face din identitatea sa – cum am mai putea-o numi – una hermeneutică? Această nouă formulare presupune în mod vădit că identitatea sa constă tocmai în faptul că există în ea ceva „de înțeles", că ține să fie înțeleasă drept ceea ce „crede" sau „spune". Este o provocare lansată de „operă", care își așteaptă împlinirea. Ea pretinde un răspuns ce nu poate fi dat decît de cel care a acceptat provocarea. Iar acest răspuns trebuie să fie propriul răspuns, pe care îl produce acționînd. Participantul la joc face parte din joc.

Știm cu toții din proprie experiență că, de pildă, audierea unui concert sau vizitarea unui muzeu constituie o exigență a celei mai înalte activități spirituale. Fiindcă, ce facem de fapt acolo? Există, desigur, deosebiri: în primul caz, avem de-a face cu o artă reproductivă, pe cînd în celălalt nu e vorba de nici o reproducere, ci pășim nemijlocit în fața originalelor care atîrnă pe pereți. Și după ce am trecut printr-un muzeu, nu ieșim din el cu același sentiment vital cu care am intrat. Dacă am trăit într-adevăr o experiență de artă, lumea a devenit mai luminoasă și mai ușoară.

Determinarea operei ca punctul de identitate a recunoașterii, a înțelegerii, include apoi faptul că o atare identitate se asociază cu variația și cu diferența. Orice operă lasă, oarecum, pentru oricine o receptează, un spațiu de joc, ce trebuie umplut. Pot s-o demonstrez chiar cu niște idei teoretice clasiciste. Kant, de exemplu, are o teorie cu totul remarcabilă. El susține teza că în pictură adevăratul purtător al frumosului ar fi forma.

Dimpotrivă, culoarea ar fi o simplă excitaţie, adică o atingere [*Angerührtheit*] senzorială, care ar rămîne subiectivă şi, în acest caz, n-ar privi configurarea propriu-zis artistică sau estetică[17]. Cine ştie cîte ceva despre arta clasicistă – să ne gîndim, de pildă, la Thorvaldsen – va recunoaşte că într-adevăr pentru această artă clasicistă, de o paliditate marmoreană, în prim-plan se află linia, desenul, forma. Teza lui Kant este, neîndoielnic, o judecată condiţionată istoric. Niciodată n-am putea subscrie ideii potrivit căreia culorile sînt simple efecte de excitaţie. Deoarece ştim că se poate construi şi cu ajutorul culorilor, compoziţia nu e limitată, în mod necesar, la linie şi la forma conturului desenului. Însă aspectul unilateral al acestui gust condiţionat din punct de vedere istoric nu ne interesează aici. Interesează doar ce anume vizează Kant, în mod evident, în acest caz. Pentru ce este forma remarcată în acest mod? Răspunsul este: pentru că trebuie să o desenăm cînd o vedem, pentru că trebuie s-o construim în chip activ, aşa cum ne cere orice compoziţie – cea desenată ca şi cea muzicală, ca şi spectacolul sau lectura. Este o stare continuă de co-laborare. Şi, în mod vădit, tocmai identitatea operei ne invită la această activitate, ce nu e una arbitrară, ci dirijată şi încadrată într-o anumită schemă, pentru toate împlinirile cu putinţă.

Să ne gîndim, de pildă, la literatură. A fost un merit al marelui fenomenolog polonez Roman Ingarden faptul că a elaborat această concepţie pentru prima oară[18]. Cum arată, să zicem, funcţia evocatoare a unei naraţiuni? Iau un exemplu faimos: *Fraţii Karamazov*. Există acolo scara de pe care, după cum ni se spune, se prăbuşeşte Smerdiakov. Lucrul acesta este descris într-un mod oarecare de Dostoievski. Ştiu astfel exact cum arată scara cu pricina. Ştiu în ce fel începe, cum se întunecă apoi, iar după aceea se roteşte la stînga. Pentru mine lucrul acesta e clar ca lumina zilei şi totuşi ştiu că nimeni altul

17. *Critica facultăţii de judecare*, § 13.
18. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, ed. a IV-a, 1972. *Cf.* în acest volum şi „Despre contribuţia poeziei la căutarea adevărului".

nu mai „vede" scara la fel. Cu toate acestea, oricine lasă să acționeze asupra sa această artă narativă măiestrită va „vedea" la rîndul său foarte exact scara și va fi convins că o vede așa cum este ea. Acesta este spațiul liber pe care îl lasă opera poetică în cazul dat și pe care îl completăm, dînd urmare evocării lingvistice a povestitorului. La fel stau lucrurile și în arta plastică. Este vorba de o acțiune sintetică. Trebuie să unificăm, să reunim mai multe date. „Citim" un tablou, după cum se spune de obicei, așa cum citim o scriere [19]. Începem să „descifrăm" un tablou ca pe un text. Nu tabloul cubist este cel care ne stabilește, în primul rînd, această obligație – oricum, cu o radicalitate mai drastică –, cerîndu-ne să „răsfoim", ca să zicem așa, diferitele fațete ale aceluiași lucru, diferitele aspecte, încît la sfîrșit ceea ce este înfățișat apare pe pînză în multiplicitatea sa de fațete și, astfel, într-o nouă policromie și plastică. Dar noi nu „citim" tabloul numai la Picasso sau Braque ori la toți ceilalți cubiști de atunci. Totdeauna se întîmplă așa. Cine admiră, de exemplu, un Tizian sau un Velázquez, reprezentînd vreun Habsburg călare, și gîndește doar atît: „Ah, ăsta-i Carol Quintul", acela n-a văzut nimic din tablou. E nevoie să-l construim, așa încît să fie citit, ca să spunem așa, cuvînt cu cuvînt, ca tablou, iar la sfîrșitul acestei construcții obligatorii, să adunăm totul în tablou, în care e prezentă semnificația ce consună cu el, aceea a unui stăpîn al lumii, în împărăția căruia soarele nu apunea niciodată.

Aș dori să afirm, așadar, în mod principial: totdeauna este vorba de o prestație a reflecției, de o realizare spirituală, indiferent dacă mă ocup de forme transmise ale creației artistice tradiționale ori sînt provocat de creația modernă. Realizarea construcției jocului de reflecție se găsește ca exigență în opera ca atare.

Din acest motiv, mi se pare o falsă opoziție să considerăm că există o artă a trecutului, pe care o putem gusta, și una a

19. *Cf.* articolul „Über das Lesen von Bauten und Bildern", în *Kunst als Aussage*, pp. 331 *sqq*.

prezentului, în care trebuie să fim constrînşi la colaborare, prin nişte mijloace rafinate ale configurării artistice. Introducerea conceptului de joc avea drept scop tocmai să arate că fiecare este participant la joc. Trebuie să fie valabil şi pentru jocul artei faptul că nici aici nu există o separaţie principială între plăsmuirea operei propriu-zise şi cel care trăieşte plăsmuirea respectivă. Am sintetizat semnificaţia acestui lucru în cerinţa expresă că sîntem datori să învăţăm să citim şi operele artei clasice, care ne sînt familiare şi sînt încărcate de semnificaţie prin tradiţii conţinutistice. A citi nu înseamnă numai a silabisi şi a citi un cuvînt după altul, ci, înainte de toate, a îndeplini mişcarea hermeneutică constantă ce este dirijată de aşteptarea de sens [*Sinnerwartung*] a întregului şi care se realizează în cele din urmă dinspre individual, în împlinirea acelui sens. Să ne gîndim cum se petrec lucrurile cînd cineva citeşte în faţa altora un text pe care nu l-a înţeles. Nimeni nu va putea înţelege cu adevărat ceea ce el citeşte.

Identitatea operei nu este garantată prin determinări oarecare, clasiciste sau formaliste, ci este răscumpărată prin modul în care luăm asupra noastră, ca pe o sarcină, construcţia operei înseşi. Dacă acesta este ţelul experienţei artistice, atunci e cazul să ne amintim de contribuţia lui Kant, care a demonstrat că aici nu e vorba de o raportare sau de o subordonare la un concept a unei plăsmuiri evidente, ce apare în particularitatea sa. Istoricul artei şi esteticianul Richard Hamann a formulat cîndva această idee astfel: este vorba de „semnificaţia proprie a percepţiei"[20]. Cu alte cuvinte, percepţia nu mai este reglată în raporturi de viaţă pragmatice şi pusă în funcţiune de ele, ci se acceptă şi se reprezintă în propria sa semnificaţie. Pentru a ne dota formularea cu un sens pe deplin valabil, trebuie să ne fie foarte clar ce înseamnă percepţie. Ea nu se cade să fie înţeleasă, de exemplu – aşa cum era evident pentru Hamann, în perioada finală a impresionismului –, ca fiind, ca să zicem aşa, „pielea sensibilă a lucrurilor", datul de care

20. Richard Hamann, *Ästhetik*, Leipzig, 1911.

am depinde numai estetic. A percepe nu înseamnă că adunăm doar diferite impresii senzoriale, ci că „luăm ceva drept adevărat" [*wahrnehmen*]. Înseamnă însă că ceea ce se oferă simțurilor este văzut și luat *drept ceva*. Pornind astfel de la ideea că acesta e un concept prescurtat, dogmatic, pe care îl aplicăm în general ca etalon estetic, am ales, în cercetările mele, o formulare întru cîtva barocă, ce ar trebui să dea expresie dimensiunii profunde a percepției: „nondistincția [*Nichtunterscheidung*] estetică"[21]. Înțeleg de aici că e vorba de un mod de comportare secundar, în care ar trebui să facem abstracție de ceea ce ne este semnalat ca fiind semnificativ printr-o plăsmuire estetică și în care am vrea să ne limităm strict la aprecierea sa „pur estetică".

Ar fi ca și cînd criticul unei reprezentații teatrale s-ar preocupa exclusiv de modalitatea prestației regizorale, de calitatea distribuției rolurilor și de altele de acest gen. Este foarte bine și corect dacă o face – dar nu acesta e modul în care devin vizibile opera însăși și semnificația pe care o capătă în reprezentație pentru un spectator. Tocmai nondistincția între felul particular în care o operă este reprodusă și identitatea operei aflată în spatele acestei reproduceri constituie experiența artistică. Și lucrul acesta nu e valabil numai pentru artele reproductive și pentru medierea pe care o conțin. Faptul că opera vorbește de fiecare dată într-un mod particular, fiind totuși una și aceeași, rămîne valabil întotdeauna, chiar și la o întîlnire repetată și variată a spectatorului cu aceeași operă. În cazul artelor reproductive, desigur, identitatea în diversitate trebuie să se împlinească în două moduri, întrucît atît reproducerea, cît și originalul sînt expuse, fiecare în felul ei, identității și variației. Ceea ce am descris astfel ca nondistincție estetică alcătuiește în mod evident sensul propriu al jocului comun al inteligenței și al imaginației, pe care Kant l-a descoperit în „judecata de gust". Este mereu adevărat că, fie și numai pentru a vedea ceva, trebuie să ne închipuim ceva despre ceea

21. *Wahrheit und Methode (Ges. Werke*, vol. I, pp. 122 *sqq.*).

ce vedem. Aici însă e un joc „liber", ce nu vizează conceptul. Acest joc comun ne obligă să ne întrebăm ce este de fapt ceea ce se construieşte pe această cale a jocului liber dintre capacitatea creatoare de imagini şi cea de înţelegere conceptuală. Ce este semnificaţia în care ceva este experimentabil şi experimentat ca fiind semnificativ? Orice teorie a imitaţiei pure sau a copierii naturaliste trece, evident, pe lîngă obiect. Cu siguranţă, niciodată n-a constituit esenţa unei mari opere artistice faptul că a ajutat pe deplin şi fidel „natura" să capete o copie, un portret. Lucrurile s-au petrecut, în mod absolut sigur, totdeauna în aşa fel – cum am arătat, de exemplu, amintind de Carol Quintul al lui Velázquez – încît în structura unui tablou se realizează o stilizare specifică. Aşa sînt caii lui Velázquez, care au ceva atît de particular, încît totdeauna ne gîndim mai întîi la căluţul de lemn din propria copilărie. Ce bine conlucrează însă apoi orizontul acela luminos şi privirea iscoditoare de strateg a suveranului acestui mare imperiu, ce bine se evidenţiază aici semnificaţia particulară a percepţiei tocmai din acest joc comun al lor! Cel care ar întreba, de pildă: „Este calul reuşit?" ori chiar: „Este Carol Quintul, acest suveran, reuşit în fizionomia sa individuală?", ar trece, neîndoielnic, cu privirea pe lîngă opera de artă propriu-zisă. Prin exemplul acesta putem conştientiza adevărul că problema este excepţional de complicată. Ce înţelegem, de fapt? În ce fel vorbeşte opera şi ce ne spune ea? Ca să ridicăm aici o stavilă împotriva oricărei teorii mimetice, e bine să ne amintim că avem această trăire estetică nu numai în faţa artei, ci şi a naturii. Este problema „frumosului natural".

Kant, care a elaborat limpede autonomia esteticului, s-a orientat în primul rînd chiar după frumosul natural. Desigur, nu e lipsit de importanţă faptul că găsim natura frumoasă. Faptul că în capacitatea generatoare a naturii ne iese înainte, înflorită, frumuseţea, ca şi cum natura şi-ar etala frumuseţile pentru noi, este o experienţă morală umană vecină cu miraculosul. Această trăsătură distinctivă umană – faptul că frumuseţea naturii îi iese în întîmpinare – are la Kant un fundal

teologic creator, aceasta fiind și baza de la sine înțeleasă pornind de la care Kant înfățișează creația geniului, creația artistului, ca pe o creștere extremă a capacității pe care o posedă natura, creația divină. Evident însă, frumosul natural prezintă o indeterminare aparte, în declarația sa. Spre deosebire de orice operă de artă, în care totuși căutăm întruna să recunoaștem sau să interpretăm ceva *drept ceva* – chiar dacă, poate, pentru a fi constrînși să renunțăm la acel ceva –, dinspre natură ni se adresează în mod semnificativ un fel de forță sufletească nedeterminată a solitudinii. Abia o analiză mai profundă a acestei experiențe în care descoperim că natura e frumoasă ne învață că, într-un anumit sens, aceasta e o falsă aparență și că, într-adevăr, nu putem privi astăzi natura cu alți ochi, fiindcă sîntem oameni cu experiență și educație artistică. Să ne amintim felul în care relatările de călătorie zugrăvesc Alpii, de pildă, prin secolul al XVIII-lea : niște munți îngrozitori, a căror sălbăticie oribilă și înspăimîntătoare era percepută ca o excludere din frumusețea, umanitatea și intimitatea existenței. Astăzi, dimpotrivă, toată lumea e convinsă că în marile formațiuni ale munților noștri înalți ni se înfățișează nu doar sublimul naturii, ci și frumusețea ei propriu-zisă.

Este clar ce s-a întîmplat aici. În secolul al XVIII-lea, oamenii vedeau cu ochii imaginației școlite de o ordine rațională. Grădinile secolului al XVIII-lea, mai înainte ca stilul grădinii englezești să simuleze un gen de asemănare ori de apropiere de natură, erau construite totdeauna geometric, ca o continuare și o prelungire în natură a construcției casei de locuit. Așa cum ne arată acest exemplu, noi vedem deci în realitate natura cu ochi educați de artă. Hegel a înțeles corect că frumosul natural este un reflex al frumosului artistic[22] ; noi învățăm să observăm frumosul din natură conduși de ochiul și creația artistului.

22. Introducerea la *Vorlesungen über die Ästhetik* (Heinrich Gustav Hohto), Berlin, 1835, I, 1.

Bineînţeles, rămîne întrebarea la ce ne ajută această idee azi, în situaţia critică a artei moderne. Cu greu am ajunge, conduşi astfel, în faţa unui peisaj, la o recunoaştere eficace a frumuseţii acestuia. Lucrurile stau, într-adevăr, astfel încît azi ar trebui să resimţim experienţa frumosului natural aproape ca pe un corectiv faţă de pretenţiile unui văz educat de artă. Frumosul natural ne reaminteşte că ceea ce recunoaştem într-o operă artistică nu e deloc ceva prin care vorbeşte limbajul artei. Arta modernă ni se adresează tocmai prin indeterminarea trimiterii, care ne furnizează conştiinţa semnificaţiei, a însemnării admirabile a ceea ce avem în faţa ochilor[23]. Ce vrea să zică această situaţie de trimitere în indeterminare? Numim această funcţie simbolicul, cu un sens al cuvîntului imprimat în special de către clasicii germani Schiller şi Goethe.

II

Ce înseamnă „simbol"? Este un cuvînt tehnic din limba greacă şi înseamnă „ţandără pentru amintire". Gazda dă musafirului său o aşa-numită *tessera hospitalis*, adică rupe în două o aşchie, păstrează o jumătate, iar pe cealaltă o dă musafirului pentru ca, peste treizeci sau cincizeci de ani cînd un urmaş al acestuia va veni din nou în casă, să se recunoască unul pe altul, prin îmbinarea celor două frînturi. Un serviciu antic de paşapoarte – iată sensul tehnic originar al simbolului. Este ceva după care recunoaştem pe cineva ca pe un vechi cunoscut.

Există în *Banchetul* lui Platon o foarte frumoasă povestire care, după părerea mea, ne dă îndrumări şi mai profunde asupra genului de semnificaţie pe care arta o reprezintă pentru noi. Aristofan istoriseşte acolo o poveste, fascinantă şi astăzi, despre esenţa iubirii. El spune că la început oamenii erau nişte

23. Lucrul acesta l-a descris în mod detaliat Theodor W. Adorno în a sa *Ästhetische Theorie* (apărută mai întîi în *Gesammelte Schriften*, vol. VII, Frankfurt, 1970).

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

făpturi sferice; s-au purtat apoi rău și zeii le-au rupt în două. Acum, fiecare dintre aceste jumătăți ale unei sfere de viață și ființă caută să se întregească. Aceasta este σύμβολον τοῦ ἀνθρώπου, faptul că fiecare om este oarecum un fragment; și aceasta e dragostea – faptul că în întîlnire se împlinește așteptarea ca altcineva să fie fragmentul întregitor pentru tămăduire. Această profundă parabolă a găsirii sufletelor și a afinității elective poate fi gîndită astfel și aplicată la experiența frumosului, în sensul artei. Este evident că lucrurile stau și aici astfel încît semnificația inerentă frumosului artei, operei artistice, trimite la ceva ce nu se află nemijlocit în aspectul vizibil și inteligibil ca atare. Dar ce fel de trimitere e aceasta? Funcția propriu-zisă a trimiterii se referă la altceva, la ceva ce putem avea sau experimenta în mod imediat. Dacă aceasta ar fi situația, atunci simbolul ar fi ceea ce numim, cel puțin începînd cu limba uzuală clasică, alegorie: faptul că ceva este spus altfel decît este gîndit – că acel ceva care este gîndit poate fi spus însă și direct. Consecința conceptului clasic de simbol, care nu trimite la altceva, e aceea că în alegorie avem conotația, cu totul incorectă în sine, a ceva glacial, neartistic[24]. Ea exprimă un raport de semnificație ce trebuie să fie știut dinainte. Dimpotrivă, simbolul, experiența simbolicului înseamnă că acest dat individual, particular, se înfățișează ca o frîntură de ființă care promite să întregească ceva ce-i corespunde, într-un întreg mîntuitor – ori, de asemenea, că celălalt fragment mereu căutat, ce trebuie să completeze întregul, constituie fragmentul nostru vital. Această „semnificație" a artei nu mi se pare legată de condiții sociale speciale, cum e aceea a religiei culturale a burgheziei tîrzii; trăirea frumosului și în special a frumosului în sensul artei reprezintă exorcizarea unei ordini sănătoase posibile, oriunde s-ar găsi.

Dacă reflectăm puțin la cele de mai sus, devine semnificativă tocmai multiplicitatea acestei trăiri, pe care o cunoaștem

24. Cu privire la reabilitarea alegoriei, *cf. Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 76 *sqq*.

ca fiind o realitate istorică şi, totodată, ca fiind o simultaneitate prezentă. Prin ea ni se adresează întruna şi în cele mai diverse particularizări, pe care le numim opere de artă, acelaşi mesaj al mîntuirii. Mi se pare, într-adevăr, că aceasta e o indicaţie mai precisă în ce priveşte întrebarea: „Ce anume constituie semnificaţia frumosului şi a artei?". Ea ne spune că, în particularitatea întîlnirii, devine experienţă nu particularul, ci totalitatea lumii experimentabile şi a poziţiei omului în lume ca fiinţă, precum şi finitudinea sa în faţa transcendenţei. În acest sens, putem face acum un pas important mai departe şi să spunem: nu înseamnă că aşteptarea de sens nedeterminată [*Sinnerwartung*], pe care o operă o face semnificativă, poate găsi de fiecare dată o împlinire deplină, aşa încît ne-am însuşi înţelesul complet, pricepîndu-l şi recunoscîndu-l pe deplin... Este ceea ce ne învaţă Hegel cînd vorbeşte despre „apariţia sensibilă a ideii" ca definiţie a frumosului artistic. O vorbă adîncă, potrivit căreia în apariţia sensibilă a frumosului ideea devine într-adevăr prezentă, neputînd să o privim decît din afară. Aceasta mi se pare totuşi o tentaţie idealistă. Ea nu apreciază just adevărata stare de fapt, aceea că opera ne vorbeşte ca operă, şi nu ca mijlocitoare a unui mesaj. Aşteptarea de a putea cuprinde în concept conţinutul de sens ce ni se adresează din artă a trecut mereu dincolo de artă, într-un mod primejdios. Dar tocmai aceasta a fost convingerea dominantă a lui Hegel, care l-a condus la teza despre caracterul de apartenenţă la trecut al artei. Am interpretat-o ca pe o declaraţie principială a lui Hegel, în măsura în care tot ceea ce ni se adresează în chip obscur şi nonconceptual, în limbajul sensibil particular al artei ar putea fi şi ar trebui să fie strîns în forma conceptului şi a filosofiei.

Aceasta e totuşi o ispită idealistă, contrazisă de orice experienţă estetică, dar mai cu seamă de arta prezentului, care refuză în mod expres să aştepte de la creaţia artistică a epocii noastre o astfel de orientare a sensului, ce ar putea fi exprimată sub forma conceptului. Eu contrapun acestei poziţii faptul că simbolicul şi în special simbolicul artei se sprijină pe un

permanent contrast între trimiterea la ceva și ascundere. Fiind de neînlocuit, opera de artă nu este un simplu purtător de sens, așa încît sensul ei să poată fi pus în sarcina altor purtători. Sensul unei opere artistice se bazează mai curînd pe faptul că ea este prezentă aici. Ca să evităm orice conotație falsă, ar trebui să înlocuim deci cuvîntul „operă" cu un altul, și anume cu „plăsmuire" [*Gebilde*]. Aceasta înseamnă oarecum că procesul tranzitoriu al fluxului grăbit al vorbirii din poezie se oprește în chip miraculos, devine o plăsmuire, o structură, așa cum vorbim despre formațiunea unui munte. Înainte de toate, „plăsmuirea" nu e un lucru despre care am putea crede că a fost făcut de cineva cu intenție (așa cum acest gînd este încă legat de conceptul de operă). Cel care a creat o operă de artă nu stă, într-adevăr, în fața plăsmuirii mîinilor sale altfel decît orice altă persoană. Între proiect și producere, pe de o parte, și reușită, pe de altă parte, are loc un salt. Rezultatul „stă în picioare" și astfel există „aici", o dată pentru totdeauna, pasibil de a fi întîlnit de cel ce-i iese în întîmpinare și examinabil în „calitatea" sa. Este un salt prin care opera de artă se distinge în unicitatea sa și în imposibilitatea de a fi înlocuită. Este ceea ce Walter Benjamin a numit „aura operei artistice"[25] și ceea ce cunoaștem cu toții, de pildă, în revolta față de ceea ce se cheamă delict de artă. Distrugerea unei opere artistice are mereu pentru noi ceva dintr-un delict religios.

Această judecată trebuie să ne pregătească clarificarea importanței faptului că ceea ce este realizat de către artă nu este o simplă dezvăluire de sens. S-ar putea spune mai curînd că este o ascundere de sens în ceva compact, încît sensul nu se scurge, nici nu se infiltrează, ci este fixat și ascuns în îmbinarea [*Gefügtheit*] plăsmuirii. Pînă la urmă, posibilitatea de a ne sustrage conceptului idealist de sens și de a sesiza, ca să zicem așa, belșugul de ființă [*Seinsfülle*] ori adevărul ce ni se adresează din artă – prin dubla schimbare de direcție dintre

25. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt, 1969 (Ed. Suhrkamp, 28).

descoperire, dezvăluire şi punere în libertate, pe de o parte, şi obscuritatea şi starea de ascundere, pe de altă parte – se datorează acelui pas înainte în gîndire pe care l-a făcut în secolul nostru Heidegger. El a arătat că noţiunea grecească de dezvăluire, *aletheia*, este una dintre laturile experienţei fundamentale a omului în lume. Alături de dezvăluirea adevărului şi inseparabile de aceasta, se situează tocmai învăluirea şi ascunderea, care sînt o parte a finitudinii omului. Această viziune filosofică, ce limitează idealismul unei pure integrări de sens, include faptul că în opera de artă există mai mult decît o semnificaţie experimentabilă într-un mod nedeterminat ca sens. Ceea ce alcătuieşte acest „mai mult" este faptul [*Faktum*] acestui specific unic; că aşa ceva există o putem spune împreună cu Rilke: „Aşa ceva a stat printre oameni". Faptul că există aceasta, adică facticitatea, reprezintă totodată o rezistenţă invincibilă la orice aşteptare de sens care se consideră superioară. Opera de artă ne sileşte să recunoaştem aceasta. „Nu există nici un loc aici care să nu te vadă. Trebuie să-ţi schimbi viaţa." Ceea ce se produce prin specificitatea cu care ne întîmpină orice experienţă artistică este o „răsturnare" [*Umgestossen-Werden*][26].

Abia de aici rezultă o convenabilă înţelegere de la sine de ordin conceptual a întrebării privind ceea ce este de fapt semnificaţia artei. Aş dori să aprofundez conceptul de simbolic aşa cum a fost el reţinut de Goethe şi Schiller, în acea direcţie ori, după caz, să-l dezvolt în propria-i adîncime, spunînd: simbolicul nu doar trimite la semnificaţie, ci o face să fie prezentă. El reprezintă semnificaţie. În cazul noţiunii „a reprezenta", trebuie să ne ducem cu gîndul la conceptul de drept canonic şi de drept public al reprezentării. Acolo, prin reprezentare nu înţelegem că un anumit dat este prezent înlocuind ceva ori că se află acolo într-un mod impropriu şi indirect, ca şi cînd ar fi

26. *Cf.* Martin Heidegger, *Des Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart, 1960 (actualmente şi în *Gesamtausgabe*, vol. V: *Holzwege*, Frankfurt, 1977). În legătură cu aceasta, vezi şi articolul meu *Die Wahrheit des Kunstwerks*, în *Ges. Werke*, vol. III, pp. 249-261.

un substitut, un suplinitor. Mai curînd, reprezentatul este el însuși de față, și anume așa cum poate fi în general. În aplicația la artă se păstrează ceva din această prezență în reprezentare. De exemplu, așa cum o personalitate cunoscută, care este deja consacrată public, este înfățișată, în mod reprezentativ, în portret. Tabloul atîrnat în sala mare a primăriei, în palatul bisericesc sau oriunde trebuie să fie o parte din prezența sa. În portretul reprezentativ, personalitatea este ea însăși de față, în rolul reprezentativ pe care-l are. Sîntem de părere că tabloul însuși este reprezentativ. Firește, aceasta nu înseamnă o venerare a unor tablouri și zeități, dar desigur că nici nu-i doar un simplu artefact mnemotehnic, o trimitere la și un înlocuitor pentru o existență, atunci cînd este vorba de o operă de artă.

Pentru mine, ca protestant, a fost totdeauna foarte importantă disputa purtată în Biserica protestantă asupra cuminecăturii, în special între Zwingli și Luther. Sînt convins, dimpreună cu Luther, că vorbele lui Isus: „Acesta este trupul meu și acesta este sîngele meu" nu vor să spună că pîinea și vinul *înseamnă* acestea. Cred că Luther a văzut în mod foarte just și s-a menținut, din cîte știu, la acest capitol absolut în vechea tradiție romano-catolică, care a afirmat că pîinea și vinul cele de taină *sînt* trupul și sîngele lui Hristos. Folosesc această problemă dogmatică numai ca pe un prilej pentru a spune că putem și chiar trebuie să gîndim așa ceva, cînd vrem să ne închipuim trăirea artei – și anume că opera artistică nu operează doar o *trimitere* la ceva, ci în ea *este prezent* în mod mai veridic datul la care se trimite. Cu alte cuvinte, opera de artă înseamnă un adaos de ființă. Aceasta o deosebește de toate realizările productive ale omenirii în meșteșug și tehnică, în care au fost dezvoltate uneltele și instalațiile vieții noastre practic-economice. Le este specific, în mod vădit, faptul că fiecare piesă pe care o facem servește numai ca mijloc și unealtă. Cînd achiziționăm un obiect casnic practic, nu spunem că e o „operă". Este o „piesă". Caracteristică îi este posibilitatea de repetare a producerii și, prin aceasta, posibilitatea de înlocuire

a fiecărui asemenea instrument ori piesă de aparat, pentru contextul special de funcţionare pentru care a fost gîndit.

Invers, opera de artă este de neînlocuit. Ceea ce rămîne adevărat chiar şi în epoca posibilităţilor de reproducere, în care ne găsim şi în care întîlnim opere artistice de cea mai înaltă clasă într-o extraordinar de bună calitate a reproducerii. Fotografia sau discul sînt reproducere, dar nu reprezentare. În reproducerea ca atare nu se mai află nimic din evenimentul unic ce caracterizează o operă artistică (chiar şi atunci cînd e vorba, ca în cazul discului, de evenimentul unic al unei „interpretări", ea însăşi fiind o reproducere). Dacă găsesc o reproducere mai bună, o voi înlocui cu ea pe cea veche; dacă o pierd, îmi procur alta. Ce este acel altceva care e încă prezent în opera de artă – altfel decît într-o piesă ce poate fi produsă de cîte ori vrem?

Există un răspuns antic, pe care nu trebuie decît să-l înţelegem, iarăşi, în mod corect: în orice operă artistică există ceva asemănător unui „mimesis", unei *imitatio*. Desigur, mimesis nu înseamnă aici să imităm ceva cunoscut dinainte, ci să reprezentăm ceva într-o aşa manieră încît lucrul să fie prezent, astfel, într-o deplinătate sensibilă. Folosirea antică a acestui cuvînt a fost aleasă pornindu-se de la hora astrelor[27]. Stelele sînt reprezentarea legităţilor şi proporţiilor matematice pure care alcătuiesc ordinea cerului. În acest sens, cred că tradiţia are dreptate cînd spune că arta este totdeauna mimesis, adică aduce ceva la reprezentare. Numai că trebuie să ne ferim, în acest sens, de eroarea de a crede că acest ceva care ajunge la reprezentare ar mai fi sesizabil şi într-un alt mod şi că ar fi prezent „aici" prin faptul că se înfăţişează într-un mod atît de grăitor. Pe această bază, consider problema optării pentru o pictură lipsită de obiect ori pentru una obiectuală un şiretlic de politică a artei şi a culturii, scurtcircuitant. Există mai degrabă foarte numeroase forme ale actului configurativ în care „acesta"

27. *Cf.* Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Berna, 1954 (*Dissertationes Bernenses*, 1, 5).

reprezintă, în fiecare caz, prin condensarea unei plăsmuiri devenite numai astfel și numai o singură dată formă și, în mod semnificativ, ca o asigurare de ordine – oricît ar putea fi de diferit ceea ce ni se oferă astfel față de experiența noastră zilnică. Reprezentarea simbolică pe care o realizează arta nu necesită nici o dependență determinată față de niște lucruri preexistente. Tocmai în aceasta constă mai curînd caracteristica artei: în faptul că ceea ce ajunge la reprezentare în ea (indiferent dacă e bogat sau sărac în conotații sau pur și simplu nu conține nici una) ne îndeamnă să zăbovim și să ne dăm asentimentul, ca o recunoaștere. Pornind tocmai de la această caracteristică, va trebui să arătăm cum se prezintă obligația pe care ne-o impune fiecăruia dintre noi arta tuturor timpurilor și cea de azi. Este datoria de a învăța să ascultăm ceea ce vrea să spună și va trebui să recunoaștem că a învăța să ascultăm înseamnă, înainte de orice, a depăși ascultarea și privirea superficiale, atotnivelatoare, pe care se muncește să le răspîndească o civilizație din ce în ce mai plină de atracție.

Ne-am pus întrebarea ce anume se transmite de fapt prin experiența frumosului și în special prin aceea a artei. Convingerea definitivă pe care trebuie s-o căpătăm, în acest caz, e aceea că nu putem vorbi despre o simplă redare sau mediere de sens. Printr-o astfel de așteptare, am inclus dinainte ceea ce este trăit în artă în așteptarea generală de sens a rațiunii teoretice. Atîta timp cît definim împreună cu idealiștii, să zicem cu Hegel, frumosul artistic ca apariție sensibilă a ideii – ceea ce este, în sine, o reluare genială a indicațiilor platonice despre unitatea dintre bine și frumos –, presupunem, în mod necesar, că se poate trece dincolo de acest mod de apariție a adevărului și că tocmai gîndul filosofic ce gîndește ideea ar fi forma cea mai înaltă și mai adecvată a cuprinderii acestor adevăruri. Ni s-a părut că eroarea sau slăbiciunea unei estetici idealiste constă în faptul că nu observă că întîlnirea cu specificul și apariția adevărului se află numai în acea particularizare în care distincția artei rezultă pentru noi ca fiind una ce nu poate fi niciodată supralicitată. Acesta este sensul cuvintelor

„simbol" şi „simbolic", şi anume că aici are loc un mod paradoxal de trimitere, care încorporează totodată semnificaţia la care trimite şi chiar o garantează. Arta e întîlnită numai în această formă care se opune purului act intelectiv [*Begreifen*] – ceea ce este măreţ în artă ne zguduie, pentru că sîntem întotdeauna nepregătiţi, lipsiţi de apărare în faţa puterii covîrşitoare a unei opere care ne convinge. Esenţa simbolicului sau a ceea ce e de natură simbolică constă tocmai în faptul că nu se referă la un ţel semnificativ, ce poate fi atins pe cale intelectuală, ci îşi conţine propria semnificaţie.

Expunerea privind caracterul simbolic al artei se încheie astfel cu reflecţiile noastre introductive despre joc. Şi acolo perspectiva problematicii noastre evolua pornind de la faptul că jocul este întotdeauna un fel de autoreprezentare. În artă, acest lucru îşi capătă expresia în caracterul specific al sporului de fiinţă [*Seinszuwachs*] adus prin *repraesentatio*, al cîştigului de fiinţă pe care o fiinţare are parte prin aceea că se reprezintă. Mi se pare că estetica idealistă are nevoie de o revizuire în acest punct, întrucît se pune problema să pricepem mai adecvat acest caracter al experienţei artei. Concluzia generală ce va trebui trasă de aici este pregătită de mult: arta, indiferent în ce formă, în aceea a unor tradiţii obiectuale şi familiare ori în aceea a lipsei de tradiţii, a „nonfamiliarului" de astăzi, ne pretinde, în fiecare caz, o muncă de construcţie.

Aş vrea să enunţ de aici o concluzie ce ar trebui să ne procure un caracter structural al artei realmente rezumativ şi formator de comunitate. Faptul că în reprezentarea pe care o constituie o operă de artă nu se pune problema ca aceasta să zugrăvească ceva ce ea nu este, aşadar că ea nu e în nici un sens alegorie, adică nu spune ceva ca să gîndim la altceva, ci că tocmai în ea însăşi putem afla ce are de spus, ar trebui să fie înţeles ca o exigenţă generală, şi nu doar ca o condiţie necesară pentru aşa-numitul modernism. Avem de-a face cu o formă de conceptualizare obiectivă uluitor de naivă atunci cînd cineva, aflat în faţa unui tablou, întreabă în primul rînd ce este reprezentat aici. În mod firesc, înţelegem totodată şi aceasta. Lucrul acesta

este cuprins totdeauna în percepția noastră, atîta vreme cît putem să ne dăm seama de el; dar, cu siguranță, nu așa încît să-l avem în vedere drept adevărata țintă a receptării operei. Ca să fim siguri de aceasta, n-avem decît să ne gîndim la așa-numita muzică absolută, văzută ca artă nonobiectuală. Este lipsit de sens, în cazul ei, să presupunem anumite considerații solide de înțelegere și de unitate – chiar dacă așa ceva se încearcă în mod ocazional. Cunoaștem, de asemenea, formele secundare și hibride ale muzicii programatice sau ale operei și ale dramei muzicale, care ne retrimit, în calitatea lor de forme secundare, tocmai la realitatea muzicii absolute, această mare realizare de abstracțiune a muzicii Apusului, și la momentul ei suprem, clasicismul vienez, crescut pe terenul cultural al vechii Austrii. Sensul problematicii noastre, care ne ține mereu sub tensiune, poate fi ilustrat tocmai prin muzica absolută: de ce este o bucată muzicală de așa natură încît să putem spune despre ea că „e puțin searbădă" ori: „este într-adevăr o muzică mare, profundă", cum spunem, de exemplu, despre un cvartet de coarde din epoca tîrzie a lui Beethoven? Pe ce se sprijină aceasta? Ce anume comportă aici această calitate? Cu siguranță, nu o raportare anumită la ceva căruia i-am putea spune sens. Și nici o masă de informații, determinabilă cantitativ, cum vrea să ne facă să credem estetica informațională. Ca și cum n-ar fi vorba tocmai de varietatea sub raport calitativ. De ce un cîntec de dans poate fi transformat într-un coral despre patimile Mîntuitorului? Este în joc aici totdeauna o coordonare secretă cu *cuvîntul*? Să zicem că intră în joc așa ceva – și interpreții de muzică au încercat mereu să afle asemenea puncte de sprijin, niște așa-zise ultime momente reziduale de conceptualitate. Chiar cînd privim arta abstractă, nu vom putea elimina niciodată cu totul tendința de a privi – în orientarea noastră lumească de toate zilele – niște obiecte. Tot astfel, și în concentrarea în care muzica devine pentru noi un fenomen, ascultăm cu aceeași ureche cu care, în mod obișnuit, căutăm să înțelegem cuvîntul. Persistă o legătură imposibil de anulat între limbajul fără cuvinte al muzicii, cum ne place

să spunem, şi propriile noastre experienţe de discurs şi de comunicare. Exact la fel, se menţine probabil o relaţie între, pe de o parte, privirea obiectuală şi orientarea de sine în lume şi, pe de altă parte, exigenţa artistică de a construi brusc noi compoziţii din elementele unei asemenea lumi vizibile obiectuale şi de a participa la profunzimea lor tensională.

Faptul că am mai amintit o dată de aceste probleme frontaliere constituie o bună pregătire pentru a face vizibilă trăsătura comunicativă pe care o pretinde arta şi prin care ne unim. Am vorbit, în introducere, despre faptul că aşa-numitul modernism se afla, cel puţin la începutul secolului al XIX-lea, într-o cădere în afara comunităţii de la sine înţelese a tradiţiei umanist-creştine; am arătat că nu mai există într-un chip întru totul de la sine înţeles conţinuturile obligatorii, acele conţinuturi ce trebuie reţinute din forma configurării artistice, aşa încît fiecare să le cunoască drept un vocabular de la sine înţeles al noii mărturii. În realitate, de atunci artistul nu mai dă expresie comunităţii, ci îşi formează propria comunitate prin cea mai personală autoexprimare. El îşi formează totuşi comunitatea şi, conform intenţiei, aceasta, adică „oicumena", totalitatea lumii locuite, este cu adevărat universală. De fapt, fiecare ar trebui – aceasta e cerinţa tuturor celor ce creează artistic – să se deschidă limbajului vorbit într-o operă de artă şi să şi-l însuşească întocmai ca pe al său propriu. Indiferent dacă formarea şi configuraţia operei artistice comportă o comuniune pregătitoare, de la sine înţeleasă, cu viziunea noastră despre lume sau, ca să zicem aşa, dacă trebuie abia să ne „alfabetizăm" în plăsmuirea cu care sîntem confruntaţi, fiind obligaţi să învăţăm alfabetul şi limba care ne spune ceva prin ea – rămîne stabilit că ea este în orice caz o realizare comună, realizarea unei comuniuni potenţiale.

III

Este momentul în care aș dori să introduc cel de-al treilea titlu, „sărbătoarea". Dacă există ceva care se leagă de orice experiență a sărbătorii, atunci acela e faptul că ea refuză orice izolare a unui individ față de celălalt. Sărbătoarea este comuniune și e reprezentarea acesteia în forma ei desăvîrșită. O sărbătoare este totdeauna pentru toți. Spunem astfel că cineva „se exclude" dacă nu ia parte la sărbătoare. Nu e ușor să ne facem idei clare despre acest caracter al sărbătorii și despre structura trăirii temporale legate de ea. Nu ne simțim îndrumați și sprijiniți, în acest caz, de căile cercetării de pînă acum. Există totuși cîțiva cercetători importanți care și-au îndreptat privirea în această direcție. Îi amintesc pe Walter F. Otto[28], filologul clasicist, sau pe Karl Kerényi[29], filologul clasicist germano-ungar; bineînțeles, tema care privește de fapt sărbătoarea și timpul sărbătorii este dintotdeauna o temă teologică.

Poate că s-ar cuveni să pornesc de la următoarea primă observație. Se spune: zilele de sărbătoare sînt sărbătorite; ziua festivă e zi de serbare. Dar ce înseamnă „a sărbători o sărbătoare"? Înseamnă oare „a sărbători" numai ceva negativ, adică „a nu munci"? Și dacă-i așa – de ce? Răspunsul trebuie să fie totuși acela că, în mod evident, munca ne separă și ne divizează. În orientarea spre scopurile activității noastre, ne separăm, în ciuda concentrării pe care au făcut-o necesară dintotdeauna vînătoarea în comun sau producția prin diviziunea muncii. Dimpotrivă, sărbătoarea și sărbătorirea sînt vădit determinate prin faptul că în cazul lor nu sîntem separați, ci strînși cu toții laolaltă. Această caracteristică deosebită a sărbătoririi este, desigur, o realitate pe care n-o mai cunoaștem

28. Walter F. Otto, *Dionysos. Mythos und Kultus*, Frankfurt, 1933.
29. Karl Kerényi, „Vom Wesen des Festes", în *Gesammelte Werke*, vol. VII: *Antike Religion*, München, 1971. Cu privire la conceptele de sărbătoare și de sărbătorire, a se vedea și cele expuse în *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 128 *sqq.*, și eseul meu „Die Kunst des Feierns", în J. Schultz (coord.), *Was der Mensch braucht*, Stuttgart, 1977, pp. 61-70.

bine. A sărbători este o artă. În această privință, vremurile trecute și culturile mai primitive ne-au fost cu mult superioare. Ne punem întrebarea: în ce constă, de fapt, această artă? Evident, într-o comuniune ce nu poate fi bine determinată, într-o strîngere laolaltă pentru ceva, o adunare, o reuniune al cărei motiv nimeni nu-l poate preciza. Sînt declarații care nu întîmplător se aseamănă cu trăirea operei de artă. Sărbătoarea are anumite modalități de reprezentare. Există în acest sens unele forme fixe, pe care le numim obiceiuri, vechi obiceiuri, și nu există vreunul care să nu fie vechi, care să nu fi devenit o deprindere ordonată, fixă. Există și o formă de vorbire ce îi corespunde, fiind coordonată cu sărbătorirea și festivitatea. Se vorbește despre discursuri festive. Dar de caracterul festiv al sărbătorii ține mai mult tăcerea decît forma discursului festiv. Vorbim despre o „tăcere sărbătorească". Putem spune despre tăcere că se întinde – și așa i se întîmplă oricui este pus pe neașteptate în fața unui monument configurat artistic sau religios, care îl „copleșește". Îmi aduc aminte de Muzeul Național din Atena unde, cam o dată la zece ani, este expusă ca noutate o nouă minune din bronz, salvată din adîncurile Mării Egee. Cînd intri pentru prima oară într-o asemenea încăpere, te învăluie o tăcere absolut sărbătorească. Simți că toți sînt strînși laolaltă și îndreptați spre ceea ce te întîmpină. Faptul că sărbătoarea este sărbătorită ne spune, așadar, că și ea este, de asemenea, o activitate. Putem s-o numim cu un termen tehnic o „activitate intențională". Sărbătorim – și acest lucru este cu deosebire clar acolo unde e vorba de experiența artei – adunîndu-ne pentru ceva. Nu e pur și simplu aflarea laolaltă ca atare, ci intenția ce-i unește pe toți și-i împiedică să se fărîmițeze în conversații particulare ori să se izoleze în trăiri individuale.

Să ne întrebăm acum despre structura temporală a sărbătorii și dacă, pornind de la ea, ne apropiem de caracterul festiv al artei și de structura temporală a operei de artă. Îndrăznesc să merg din nou pe calea ce trece printr-o observație de ordin lingvistic. Mi se pare singura modalitate scrupuloasă de a

face comunicabile unele idei filosofice, supunîndu-ne la ceea ce limba ştie deja – limba care ne uneşte pe toţi. Amintesc astfel de faptul că despre o sărbătoare spunem că o „celebrăm". Celebrarea [*Begehung*] sărbătorii este, în mod vădit, o modalitate de execuţie specifică a comportării noastre. Trebuie să fim foarte atenţi la cuvinte, dacă vrem să gîndim. Celebrarea este, evident, un cuvînt care anulează în mod expres reprezentarea unui ţel către care ne-am îndrepta. Celebrarea e de aşa natură că nu e necesar să mergem ca să ajungem undeva. Cînd celebrăm o sărbătoare, aceasta este mereu şi tot timpul prezentă. Este caracterul temporal al sărbătorii: faptul că este „celebrată" şi nu se fărîmiţează în durata unor momente separate între ele. Desigur, se face un program sărbătoresc sau se aranjează un serviciu divin festiv, într-un mod articulat, alcătuindu-se chiar şi un plan temporal. Toate acestea se întîmplă însă numai fiindcă sărbătoarea este celebrată. Se pot modela, de asemenea, forme ale celebrării sale, după disponibilităţi. Cu siguranţă însă, structura temporală a celebrării nu este a timpului de care dispunem.

Ţine de sărbătoare – nu vreau să spun neapărat (ori poate, totuşi, într-un sens mai profund?) – un fel de revenire. Vorbim într-adevăr, despre sărbători care se repetă, spre deosebire de sărbătorile unice. Întrebarea e dacă sărbătoarea unică nu tinde, de fapt, întotdeauna ea însăşi la repetarea sa. Sărbătorile care se repetă nu sînt numite aşa fiindcă sînt înregistrate într-o ordine temporală, ci invers: ordinea temporală se naşte prin revenirea sărbătorilor. Anul bisericesc, anul religios, pînă şi formele în care vorbim, chiar în cronologia noastră abstractă, nu doar despre numărul lunilor şi altele asemenea, ci tocmai despre Crăciun şi Paşte şi ce mai poate fi – toate reprezintă realmente primatul a ceea ce intervine la timpul său, ceea ce are timpul propriu şi nu se subordonează unui calcul abstract ori unei umpleri a timpului.

Se pare că există aici două experienţe temporale fundamentale[30]. Experienţa practică normală a timpului este „timp

30. *Cf. Über leere und erfüllte Zeit*, actualmente în *Ges. Werke*, vol. IV, pp. 137-153.

pentru ceva", adică timpul de care dispunem, pe care ni-l împărţim, pe care-l avem sau nu-l avem ori credem că nu-l avem. Potrivit structurii sale, este timp „gol" acela pentru care trebuie să avem ceva ca să-l umplem într-un fel. Exemplul extrem al experienţei acestei goliciuni temporale este plictiseala. În cazul ei, timpul este trăit oarecum în ritmul său repetitiv, lipsit de înfăţişare, ca o prezenţă chinuitoare. În contrast cu vidul plictiselii, se află celălalt vid, al activităţii, adică cel în care n-avem niciodată timp şi ne preocupăm mereu de ceva. A fi preocupat de ceva pare să fie aici modul în care timpul este trăit ca fiind necesar la aceasta ori pentru care trebuie să aşteptăm momentul potrivit. Extremele plictiselii şi activităţii au în vedere timpul în acelaşi fel: drept ceva ce este „umplut" fie cu nimic, fie cu ceva. Timpul este trăit aici în felul a ceva ce trebuie „petrecut" sau este petrecut. Timpul nu este trăit, în acest caz, ca timp. Alături de asta, există o cu totul altfel de experienţă a timpului şi ea mi se pare cel mai profund înrudită atît cu cea a sărbătorii, cît şi cu cea a artei. Aş dori s-o numesc, spre deosebire de timpul gol, ce trebuie umplut, timpul plin ori timpul propriu [*Eigenzeit*]. Oricine ştie că, atunci cînd este sărbătoare, clipa aceea sau răgazul acela sînt umplute de sărbătoare. Lucrul acesta nu s-ar fi întîmplat datorită cuiva care avea de umplut un timp gol, ci invers: timpul a devenit festiv atunci cînd a venit vremea sărbătorii şi de aceasta se leagă nemijlocit caracterul celebrării sărbătorii. Este ceea ce putem numi timpul propriu – şi care este cunoscut tuturor din propria experienţă de viaţă. Formele fundamentale ale timpului propriu sînt copilăria, tinereţea, maturitatea, bătrîneţea şi moartea. În cazul acesta, nu se calculează şi nu se alcătuieşte un timp total din bucăţi, dintr-o suită lentă de momente vide. Continuitatea scurgerii uniforme a timpului, pe care o observăm şi o socotim cu ceasul, nu ne spune nimic despre tinereţe şi bătrîneţe. Timpul care îl face pe un om să fie tînăr sau bătrîn nu este acela al ceasornicului. Există, evident, o discontinuitate. Remarcăm brusc despre cineva că a devenit bătrîn sau despre altcineva că nu mai e copil. Lucrul de care ne dăm

seama atunci este timpul său, timpul propriu. Or, mi se pare specific și pentru sărbătoare faptul că prin propriul său caracter festiv pretinde timp și ne reține astfel timp, făcîndu-ne să zăbovim. Aceasta înseamnă sărbătorirea. Caracterul calculabil, disponibil, cel în care decidem de obicei asupra timpului nostru, este suspendat, altfel spus, în sărbătorire.

Trecerea de la astfel de experiențe temporale ale vieții trăite la opera de artă este simplă. În gîndirea noastră, fenomenul artei are totdeauna o mare apropiere de determinarea fundamentală a vieții care are structura ființei „organice". Este astfel de înțeles pentru oricine cînd spunem că o operă de artă este oarecum o unitate organică. Putem lămuri repede ce se înțelege prin această afirmație. Se înțelege că ne dăm seama de modul în care aici fiecare particularitate, fiecare moment din contemplare, din text sau din orice altceva este reunit cu întregul, așa încît apare ca ceva înnădit, nu cade în afară ca o parte moartă, tîrîtă de curentul a ceea ce se întîmplă. Este mai degrabă centrat pe un fel de mijloc. De asemenea, printr-un organism viu mai înțelegem și că are o astfel de centrare în sine, încît toate părțile nu sînt subordonate unui al treilea scop determinat, ci servesc propriei conservări și vivacități. Kant a denumit foarte frumos acest lucru ca fiind „finalitatea fără scop", care este tot atît de proprie organismului cît și, în mod evident, operei de artă[31]. Îi corespunde una dintre cele mai vechi definiții din cîte există pentru frumosul artistic: ceva este frumos „dacă nu i se poate adăuga nimic și dacă nimic nu-i poate fi înlăturat" (Aristotel)[32]. Este de la sine înțeles că această definiție nu trebuie luată în litera ei, ci *cum grano salis*. Putem chiar să o răsturnăm și să spunem: densitatea tensională a ceea ce numim „frumos" se vădește tocmai prin aceea că îngăduie o sferă de variabilitate a unor transformări, înlocuiri, adaosuri și lăsări la o parte posibile – pornind însă de la o structură nucleară ce nu se cuvine a fi atinsă, dacă vrem ca

31. „Introducere" la *Critica facultății de judecare*.
32. *Etica nicomahică*, B 5, 1106 b 10.

plăsmuirea să nu-şi piardă unitatea vie. În această privinţă, o operă de artă este într-adevăr asemănătoare cu un organism viu: o unitate structurată în sine. Dar aceasta înseamnă că îşi are şi timpul său propriu.

Firește, nu rezultă de aici că ea îşi are tinereţea, maturitatea şi bătrîneţea sa, precum adevăratul organism viu. Rezultă, în schimb, că şi opera de artă este determinată nu printr-o durată calculabilă a întinderii sale temporale, ci prin propria sa structură temporală. Să ne gîndim la muzică. Oricine cunoaşte vagile indicaţii de tempo pe care compozitorul le foloseşte pentru marcarea diferitelor părţi ale unei bucăţi muzicale. Prin ele se indică ceva foarte nehotărît şi care totuşi nu constituie, să zicem, o îndrumare tehnică a compozitorului, de al cărui bun-plac ar depinde ca ceva să fie abordat mai repede sau mai lent. Trebuie să luăm timpul corect, adică aşa cum este cerut de operă. Indicaţiile de mişcare sînt numai nişte îndrumări pentru a păstra tempoul „just" ori pentru a ne plasa corect faţă de ansamblu. Tempoul just nu e niciodată măsurabil, calculabil. Una dintre marile erori, devenită posibilă prin arta maşinistă a epocii noastre (şi care, în anumite ţări cu o birocraţie deosebit de centralistă, s-a extins şi asupra exploatării artei), este faptul că se normează în acest domeniu şi că, de pildă, este canonizată înregistrarea „autentică" de către compozitor sau o înregistrare „autentică" autorizată de acesta, cu toate tempourile şi ritmicizările sale. Executarea acesteia ar însemna moartea artei reproductive şi înlocuirea ei totală cu o aparatură mecanică. Dacă într-o reproducere se imită doar modul în care un altul a realizat mai înainte redarea autentică, reproducerea este micşorată şi coborîtă la o comportare necreatoare, iar celălalt, auditorul, observă – dacă în genere mai observă ceva.

Este vorba aici, din nou, despre arhicunoscuta diferenţiere a spaţiului liber dintre identitate şi diferenţă. Trebuie să găsim timpul propriu al bucăţii muzicale, tonul propriu al unui text poetic, iar acest lucru nu poate avea loc decît în urechea „internă". Orice reproducere, orice recitare a unei poezii, orice reprezentaţie teatrală, în care apar maeştri oricît de mari ai

artei mimice sau oratorice, ai artei cîntului, ne oferă o trăire cu adevărat artistică a operei înseși numai atunci cînd cu urechea noastră interioară mai auzim și cu totul altceva decît ceea ce se produce de fapt în fața simțurilor noastre. Abia ceea ce este înălțat în idealitatea acestei urechi interioare – nu reproducerile, reprezentațiile sau prestațiile mimice ca atare – ne furnizează pietrele pentru construcțiile operei. E o experiență pe care o face oricare dintre noi, în special cînd auzim o poezie. Nimeni nu ne poate spune într-un mod satisfăcător o poezie, cu glas tare, nici măcar noi înșine. De ce stau lucrurile așa? Întîlnim acum din nou munca de reflecție, travaliul spiritual propriu-zis ce se ascunde în așa-zisa plăcere. Plăsmuirea ideală se naște numai pentru că sîntem activi în transcenderea momentelor contingente. Ca să ascultăm în mod adecvat o poezie, într-o atitudine receptivă pură, s-ar cuveni ca interpretarea să nu aibă un timbru individual. Nu există un asemenea timbru în text. Însă fiecare are un timbru vocal individual. Nici o voce din lume nu poate atinge idealitatea unui text poetic[33]. Fiecare în parte este supărătoare, într-un anumit sens, prin contingența sa. Desprinderea de această contingență o realizează cooperarea pe care trebuie s-o prestăm ca participanți la acest joc.

Tema timpului propriu al operei de artă poate fi prezentată deosebit de frumos în legătură cu cazul experienței ritmului. Ce minunat este ritmul! Există cercetări psihologice care arată că ritmicizarea este o formă a auzului nostru și a comprehensiunii înseși[34]. Dacă desfășurăm o suită de zgomote ori de sunete ce se repetă în mod regulat, nici un ascultător nu se poate abține de la a adopta ritmul acesteia. Unde este de fapt ritmul? Există așa ceva în raporturile temporale fizice obiective și în procesul undelor fizice obiective, în undele sonore și altele de acest gen – sau e în capul ascultătorului? Aceasta e

33. Explicații mai detaliate, în legătură cu aceasta, în articolele „Stimme und Sprache" și „Hören – Sehen – Lesen", în *Kunst als Aussage*.
34. *Cf.* Richard Hönigswald, „Vom Wesen des Rhythmus", în *Die Grundlagen der Denkpsychologie. Studien und Analysen*, Leipzig – Berlin, ed. a II-a, 1925.

cu siguranţă o alternativă ce poate fi pricepută imediat ca atare în starea ei brutală nesatisfăcătoare. Lucrurile stau într-adevăr aşa: desprindem cu urechea ritmul şi îl auzim înăuntrul nostru. Exemplul acesta al ritmului unei serii monotone nu este, firește, un exemplu de artă – dar el arată că noi auzim şi un ritm pus în configurarea însăşi, atunci cînd ritmicizăm de la noi, adică atunci cînd sîntem noi înşine realmente activi ca să-l desprindem cu auzul.

Aşadar, orice operă artistică are ceva asemănător unui timp propriu, pe care, ca să zicem aşa, ni-l impune. Adevărul acesta nu este valabil numai cu privire la artele tranzitive, la muzică, dans şi limbă. Dacă ne aruncăm privirea peste artele statuare, ne amintim că noi construim şi citim tablouri sau că „ne plimbăm prin" şi „colindăm" o operă arhitectonică. Acestea sînt plimbări în timp. Un tablou nu ne este accesibil exact la fel (de repede sau de încet) cu un altul. Şi, mai întîi de toate, arhitectura. Una dintre marile falsificări ivite datorită artei reproducerii din epoca noastră este aceea că adeseori receptăm cu o anumită decepţie marile opere de construcţie ale culturii umane, cînd le vedem pentru prima oară în original. Ele nu sînt deloc atît de picturale pe cît ni le reprezintă reproducerile fotografice. În realitate, deziluzia aceasta înseamnă că, în mod absolut, n-am sesizat încă – dincolo de simpla calitate vizuală, picturală a clădirii – ceea ce este ea ca arhitectură, ca artă. Trebuie deci să ne ducem acolo şi să intrăm, trebuie să ieşim, trebuie s-o vedem de jur împrejur, s-o cunoaştem pas cu pas şi să cîştigăm prin efort ceea ce creaţia promite fiecăruia pentru propriul sentiment vital şi pentru înălţarea sa. Aş dori, de fapt, să rezum astfel consecinţa acestei scurte reflecţii: în trăirea artei, ni se cere să învăţăm de la opera artistică o modalitate specifică de a zăbovi. Este o întîrziere ce se caracterizează, evident, prin aceea că nu devine plictisitoare. Cu cît ne angajăm şi zăbovim mai mult, cu atît opera apare mai grăitoare, mai variată, mai bogată. Esenţa experienţei temporale a artei este aceea că învăţăm să întîrziem. Poate că aceasta este replica finită, acordată nouă, la ceea ce se cheamă eternitate.

Să rezumăm acum desfășurarea reflecțiilor noastre. Ca la orice retrospectivă, este vorba să conștientizăm ce pas înainte am făcut o dată cu ansamblul reflecțiilor noastre. Problema în fața căreia ne pune astăzi arta cuprinde dinainte datoria de a reuni ceea ce se dezmembrează și se confruntă într-o tensiune: pe de o parte, aparența istorică, iar pe de alta, aparența progresivă. Aparența istorică poate fi caracterizată ca fiind orbire a culturii, conform căreia este important numai ceea ce este familiar în tradiția culturii. Invers, aparența progresivă trăiește într-un fel de critică ideologică amăgitoare, întrucît criticul crede că timpul ar trebui să reînceapă cu azi și cu mîine și ridică astfel pretenția să cunoaștem temeinic tradiția în care sîntem situați și s-o lăsăm în urmă. De fapt, enigma pe care ne propune s-o dezlegăm tema artei este tocmai concomitența a ceea ce aparține trecutului și a ceea ce este actual. Nimic nu este simplu stadiu preliminar și nimic nu e simplă degenerare; trebuie să ne întrebăm mai degrabă ce anume unește o asemenea artă ca artă cu ea însăși și în ce mod este arta o victorie asupra timpului. Am încercat s-o facem în trei pași. Primul pas caută o fundamentare antropologică în fenomenul prisosului ludic. O caracteristică ce determină foarte profund existența umană este faptul că omul (în propria-i sărăcie instinctuală, în propria-i lipsă de stabilitate [*Festgelegtheit*] din cauza funcțiilor instinctive) se înțelege pe sine ca fiind liber și totodată cunoaște amenințarea libertății, ceea ce constituie tocmai umanul. În această chestiune, merg pe urmele antropologiei filosofice inspirate de Nietzsche și dezvoltate de Scheler, Plessner și Gehlen. Am încercat să arăt că aici își are originea calitatea propriu-zis umană a existenței: reunirea trecutului cu prezentul, contemporaneitatea timpurilor, a stilurilor, a raselor, a claselor. Toate acestea sînt omenești. Ceea ce ne distinge este – așa cum o numeam la început – privirea radioasă a Mnemosinei, a muzei păstrării în minte și a stăruinței. Unul dintre motivele de bază ale explicațiilor mele a fost acela de a conștientiza faptul că ceea ce înțelegem prin atitudinea noastră față de lume și prin efortul nostru creator

constituie ţinerea în loc a ceea ce este trecător – dînd formă sau participînd la jocul formelor.

În această privinţă, faptul că în activitatea respectivă precipită într-un mod special experienţa finitudinii existenţei umane nu este întîmplător, ci este pecetea spirituală pusă pe transcendenţa interioară a jocului pe acest prisos, în bunul-plac în ceea ce este ales, liber ales. Moartea este pentru om gîndirea dincolo de propriul răgaz pe pămînt. Înmormîntarea, cultul morţilor şi întreaga risipă uriaşă în arta funebră şi în ofrande reprezintă o păstrare a efemerului şi a perisabilului într-o nouă durată proprie. Acesta mi se pare acum pasul înainte pe care îl facem după toate reflecţiile noastre: nu mai calificăm caracterul de „prisos" al jocului doar ca bază propriu-zisă a ridicării noastre creator-plăsmuitoare la artă, ci recunoaştem în spatele acestuia, ca motiv antropologic cu rădăcini mai adînci, ceea ce desparte jocul omenesc şi în special jocul artistic de toate formele de joc ale naturii, distingîndu-l de ele. Acest joc al artei conferă durată.

A fost primul pas pe care l-am făcut. De el s-a legat apoi chestiunea vizînd identitatea a ceea ce ni se adresează ca semnificativ în acest joc de forme, în devenirea sa formativă [*Gestaltwerdung*] şi în „fixarea" sa în calitate de creaţie. Ne-am legat atunci de vechiul concept de simbolic. Şi în acest caz, aş vrea să fac acum un pas mai departe. Spuneam că simbolul este acel lucru după care recunoaştem ceva – aşa cum gazda recunoaşte oaspetele după *tessera hospitalis*. Dar ce înseamnă recunoaştere? Recunoaşterea nu înseamnă a vedea ceva încă o dată. Recunoaşterile nu sînt o serie de întîlniri; este vorba de a recunoaşte ceva ca pe un dat pe care-l cunoaştem deja. Faptul că orice recunoaştere a fost desprinsă tocmai de contingenţa primei luări la cunoştinţă, fiind ridicată la rang de ideal, constituie procesul propriu-zis al „simţirii ca acasă" omeneşti, al acelei *Einhausung* – expresie a lui Hegel pe care o folosesc în acest caz. Cunoaştem cu toţii acest lucru. Este cuprins totdeauna în recunoaştere faptul că în prezent cunoaştem mai veridic decît am putut s-o facem în sfiala clipei primei întîlniri.

Recunoașterea face vizibil durabilul din ceea ce este trecător. Or, funcția propriu-zisă a simbolului și a conținutului simbolic al tuturor limbajelor artistice este aceea de a desăvîrși acest proces. Este tocmai chestiunea care ne preocupă. Ce recunoaștem deci, propriu-zis, cînd e vorba de o artă ale cărei limbaj, vocabular, sintaxă și stil sînt într-un mod atît de specific goale și care ne apar atît de străine ori îndepărtate de marile tradiții clasice ale culturii noastre? Nu e oare tocmai semnul distinctiv al modernității faptul că e confundată într-o atît de profundă sărăcie de simbol, că în progresismul lipsit de respirație al religiozității avansării tehnice, economice și sociale ne sînt refuzate tocmai posibilitățile de recunoaștere?

Am încercat să arăt că lucrurile nu stau ca și cum am putea vorbi pur și simplu de timpuri bogate, ale unei generale familiarități cu simbolul, și de timpuri sărace, de golire a simbolului, ca și cum favoarea acordată altor vremuri și defavorizarea prezentului ar fi niște date simple. În realitate, simbolul constituie o obligație a construcției. Se pune problema să realizăm posibilitățile de recunoaștere, într-un cerc foarte larg de obligații și avînd în față ofertele foarte diferite pe care le face întîlnirea. Astfel, este desigur cu totul altceva dacă, pe de o parte, ne familiarizăm acum, printr-o însușire istorică, pe baza culturii noastre istorice și în deprinderea cu activitatea culturală burgheză, cu un vocabular care era de mai multă vreme cel de la sine înțeles al vorbirii (încît vocabularul însușit al culturii istorice se amestecă în vorbirea noastră la întîlnirea cu arta) – ori dacă, pe de altă parte, apare noua silabisire a unor vocabulare necunoscute, pe care trebuie să ne-o perfecționăm pînă la posibilitatea de a citi.

Știm doar ce înseamnă să poți citi: literele dispar imperceptibil și numai sensul discursului se construiește. În fiecare caz, abia constituirea sensului în punerea de acord e cea care ne face să zicem: „Am înțeles ce se spune aici". Abia aceasta perfectează o întîlnire cu limbajul formelor, cu limbajul artei. Sperăm că este evident acum faptul că e vorba de un raport reciproc. Se amăgește cel care-și închipuie că poate avea una și

o poate respinge pe cealaltă. Nu putem declara îndeajuns de hotărît că cel care crede că arta modernă este degenerată nu va putea înţelege cu adevărat marea artă a epocilor precedente. Este cazul să ne convingem că trebuie mai întîi să silabisim fiecare operă de artă, apoi să învăţăm s-o citim – pentru ca abia pe urmă aceasta să înceapă să vorbească. Arta modernă este un mijloc de a ne avertiza să nu ne închipuim că am putea asculta chiar şi limbajul vechii arte fără să învăţăm să silabisim, fără să ne deprindem a citi.

Desigur, aceasta e o datorie a prestaţiei noastre, pe care o lume în care indivizii comunică unii cu alţii nu o presupune pur şi simplu, nici n-o primeşte recunoscătoare ca pe un dar. Trebuie să construim tocmai această comunitate comunicativă. „Muzeul imaginar", acea vestită formulare a lui André Malraux pentru concomitenţa tuturor epocilor artei şi a realizărilor acestora în conştiinţa noastră, este – chiar dacă într-o formă indirectă – o recunoaştere involuntară, ca să zicem aşa, a acestor sarcini. Adunarea unei astfel de „colecţii" în imaginaţie reprezintă tocmai prestaţia noastră – şi e uimitor că n-o posedăm niciodată şi nici n-o întîlnim de-a gata, de pildă cînd mergem la un muzeu să privim ceea ce au adunat alţii. Altfel spus : sîntem plasaţi, ca fiinţe mărginite, în nişte tradiţii, fie că le cunoaştem sau nu, fie că sîntem conştienţi de ele ori destul de orbiţi ca să credem că noi am luat-o de la capăt. Aceasta nu schimbă cu nimic puterea tradiţiilor asupra noastră. Schimbă însă ceva în cazul înţelegerii noastre, atunci cînd analizăm atent tradiţiile în care ne aflăm şi posibilităţile pe care ni le oferă pentru viitor sau cînd ne imaginăm că ne putem înstrăina de viitorul în care vom trăi, programîndu-ne şi construindu-ne din nou. Tradiţia nu înseamnă, firesc, o simplă conservare, ci o transpunere. Aceasta presupune însă că nu păstrăm totul neschimbat, într-un mod conservator, ci că învăţăm să spunem şi să pricepem un lucru mai vechi într-un mod nou. Folosim cuvîntul „transpunere" şi pentru traducere.

Fenomenul traducerii este într-adevăr un model pentru ceea ce înseamnă tradiţia în realitate. Ceea ce a fost limba rigidizată

a literaturii trebuie să devină limbă proprie. Abia atunci literatura este artă. Acest lucru este valabil întru totul și în ceea ce privește arta plastică și arhitectura. Să ne gîndim ce sarcină dificilă e aceea de a pune de acord în mod productiv și adecvat marile construcții ale trecutului cu realitatea modernă și cu formele de comunicație ale acesteia, cu deprinderile sale de a privi, cu posibilitățile de iluminat și altele de acest gen. Pot să povestesc, cu titlu de exemplu, cît de impresionat am fost cînd, într-o călătorie în Peninsula Iberică, am ajuns în cele din urmă într-o catedrală în care nici o lumină electrică nu întuneca, prin iluminat, adevăratul limbaj al vechilor domuri ale Spaniei și Portugaliei. Lucarnele prin care te uiți parcă în plin senin și portalul deschis, prin care lumina curge în valuri în casa Domnului, constituiau evident forma adecvată a accesibilității acestor impunătoare cetăți ale lui Dumnezeu. Ceea ce nu vrea să însemne însă că ne-am putea anula pur și simplu obiceiurile de a privi. O putem face tot atît de puțin pe cît ne putem înlătura propriile deprinderi de viață, de comunicare și toate celelalte. Dar datoria de a pune de acord ziua de azi cu ceea ce a rămas împietrit în trecut este o bună ilustrare pentru ceea ce este dintotdeauna tradiția. Ea nu e o cultivare a monumentelor, în sensul conservării. Este o continuă acțiune reciprocă între prezentul nostru și țelurile sale și acele forme ale trecutului, care noi înșine sîntem.

Ceea ce ne interesează, așadar, este să lăsăm să existe ceea ce este. Aceasta nu înseamnă să repetăm doar ceea ce știm deja. Nu în forma unei trăiri repetitive, ci prin întîlnire ajunge să existe ceea ce a fost pentru cei care sîntem.

În sfîrșit, al treilea punct, sărbătoarea. N-aș vrea să mai prezint o dată modul în care se comportă timpul și timpul propriu al artei față de timpul propriu al sărbătorii, ci să mă concentrez asupra ideii că sărbătoarea este cea care le întrunește pe toate. Caracteristica sărbătoririi mi se pare a fi aceea că ea nu înseamnă ceva decît pentru cel care participă la ea. Este vorba de o prezență aparte și care trebuie realizată cu toată conștiinciozitatea. A aminti aceasta presupune chestionarea

critică a vieţii noastre culturale, cu centrele sale de savurare a artei şi cu episoadele sale de descărcare de povara existenţei zilnice, ca formă a experienţei culturale. De conceptul de frumos se leagă, după cum aminteam, faptul că el înseamnă publicitate şi stare verticală [*Stehen*] în contemplare, ceea ce presupune însă că există o ordine vitală cuprinzînd, printre altele, şi formele modelării artistice, decorarea, alcătuirea arhitectonică a spaţiului în care trăim şi împodobirea sa cu toate formele de artă posibile. Dacă arta are într-adevăr ceva de-a face cu sărbătoarea, înseamnă că ea trebuie să depăşească limita unei asemenea determinări, aşa cum o descriu eu, şi o dată cu aceasta şi limitele privilegiului de cultură, după cum ea trebuie să rămînă imună şi la structurile comerciale ale vieţii noastre sociale.

Nu contestăm faptul că se pot face afaceri cu arta şi că artiştii pot fi, eventual, şi victimele comercializării creaţiei lor. Dar nu aceasta este de fapt funcţia artei – astăzi şi dintotdeauna. Pot aminti cîteva fapte. De pildă, marea tragedie greacă este şi astăzi o temă pentru cititorii cei mai instruiţi şi mai ageri. Anumite fragmente corale ale lui Sofocle şi ale lui Eschil apar cifrate aproape ermetic, în concizia şi în forma accentuată a declaraţiilor lor imnice. Şi totuşi, teatrul atic însemna reunirea tuturor. Iar succesul, uriaşa popularitate pe care a cîştigat-o integrarea cultică a jocurilor în teatrul atic dovedeşte că aceasta nu era reprezentaţia rezervată unei pături superioare şi nici nu servea satisfacerii unui comitet festiv, care acorda apoi premiile pentru piesele cele mai bune.

O artă asemănătoare a fost şi este, cu siguranţă, marea istorie a polifoniei occidentale, ce-şi are originea în muzica bisericească gregoriană. O a treia experienţă este una pe care noi toţi o putem face şi astăzi, întocmai ca şi grecii – şi faţă de acelaşi obiect. Este tragedia antică. Primul director al Teatrului de artă din Moscova (1918 sau 1919, după Revoluţie) a fost solicitat să deschidă teatrul revoluţionar cu o piesă revoluţionară – şi el a jucat cu un succes colosal *Oedip rege*. Tragedia antică în orice timp şi pentru orice societate! Coralul gregorian

și desfășurarea sa artistică, dar și muzica *Patimilor* lui Bach constituie replica creștină la aceasta. Nimeni nu se poate înșela în această privință. Aici nu mai este vorba de o simplă participare la concert – aici se petrece altceva. Ca participant la un concert îți este clar că e vorba de o altă formă de comunitate decît cea care se adună cu ocazia executării *Patimilor* în marile interioare bisericești. Acolo, e la fel ca la o tragedie antică. O asemenea adunare înglobează de la cea mai înaltă exigență a culturii artistice, muzicale și istorice pînă la cea mai simplă nevoie și receptivitate a inimii omenești.

Afirm acum cu toată seriozitatea: *Opera de trei parale* sau discurile ce fac să răsune șlagăre moderne, atît de iubite astăzi de tineret, sînt tot atît de legitime. Ele au, de asemenea, o posibilitate declarativă și de instituire a comunicării ce depășește toate clasele și toate premisele culturale. Nu înțeleg prin aceasta acel entuziasm al contagiunii psihologice în masă, care încă există și care a fost, cu siguranță, întotdeauna un însoțitor al trăirii autentice comunitare. În lumea noastră de excitații puternice și de manie experimentalistă, deseori guvernată comercial, într-o manieră iresponsabilă, multe lucruri sînt indiscutabil de o factură despre care nu putem spune că întemeiază cu adevărat o comunicare. Entuziasmul ca atare este o comunicare durabilă. Trebuie să ne spună însă ceva faptul că copiii noștri se simt exprimați cu ușurință și nemijlocit, în modul cel mai de la sine înțeles, într-o anumită prefacere a lor în obiect de joc [*Bespieltwerden*] prin muzică – cum trebuie s-o numim – sau prin forme ce au adesea un foarte sărăcăcios efect de artă abstractă.

Ar trebui să ne fie clar că ceea ce trăim aici ca o luptă nevinovată pentru programul ce trebuie ascultat ori pentru discul ce trebuie pus, în conflictul dintre generații sau, mai bine zis, în continuitatea generațiilor – căci doar și noi, cei mai în vîrstă, învățăm – se petrece și în ansamblul societății noastre. Cine crede că arta noastră este doar o simplă artă a păturii superioare se înșală amarnic. Cel care gîndește astfel uită că există stadioane, hale de mașini, autostrăzi, biblioteci

populare şi şcoli profesionale care, pe bună dreptate, sînt deseori mult mai luxos împodobite decît excelentele noastre vechi gimnazii umaniste, în care praful şcolar era aproape un element formativ – şi după care, personal, sînt sincer nostalgic. În fine, acela uită şi mass-media cu efectul lor de difuziune asupra întregii noastre societăţi. N-ar trebui să nesocotim astfel de elemente. Există cu siguranţă un mare pericol pentru civilizaţia umană în pasivitatea care intervine datorită folosirii unor multiplicatori mult prea comozi ai culturii. Acest lucru e valabil, înainte de toate, pentru mass-media. Dar tocmai aici i se formulează oricui o cerinţă umană – celui mai în vîrstă, care atrage şi educă, precum şi celor mai tineri, care sînt atraşi şi educaţi: să predea şi să înveţe prin activitatea proprie. Ni se cere tocmai să punem la contribuţie activitatea propriei noastre voinţe de a şti şi a puterii de a alege în privinţa artei, ca şi a tot ce este răspîndit pe calea mijloacelor de informare în masă. Abia atunci trăim arta. Inseparabilitatea dintre formă şi conţinut devine efectivă sub forma acelei nondistincţii cu care arta ne iese în întîmpinare sub forma a ceea ce ne spune şi ne mărturiseşte ceva.

E necesar să ne lămurim conceptele opuse prin care această trăire se anulează, ca să zicem aşa. Aş dori să descriu două extreme. Una constituie forma plăcerii pentru o calitate cunoscută. Aici se află, cred, originea kitsch-ului, a nonartei. De la ea auzim ceea ce ştim deja. Nu vrem să ascultăm nimic altceva şi ne bucurăm de această întîlnire ca de una care nu ne invalidează, ci ne confirmă într-un mod lipsit de forţă. Este totuna cu faptul că cel pregătit pentru limbajul artei resimte tocmai ceea ce s-a voit [*Gewolltheit*] în acest efect. Observăm că se „vrea" ceva cu cineva. Orice kitsch comportă ceva din această străduinţă, deseori foarte bine intenţionată şi plină de bunăvoinţă în sine – şi tocmai aceasta nimiceşte arta. Întrucît ceva este artă numai atunci cînd necesită propria construcţie a plăsmuirii, prin învăţarea vocabularului, a formelor şi a conţinutului, pentru a se împlini realmente comunicarea.

Cea de-a doua formă este cealaltă extremă, opusă kitsch-ului: gurmanderia estetică. Ea este cunoscută îndeosebi

în atitudinea față de artiștii reproductivi. Oamenii se duc la operă deoarece cîntă Callas, și nu fiindcă e reprezentată o anumită operă. Înțeleg că așa stau lucrurile. Susțin însă că aceasta nu promite să procure o trăire artistică. Evident, să-ți fixezi în conștiință actorul sau cîntărețul și mai ales artistul, în funcția sa de mijlocitor, constituie o reflecție secundară. Trăirea pe deplin a unei opere de artă este de așa natură încît ne situăm, admirativi, tocmai în fața discreției actorilor – cînd nu se arată pe ei înșiși, ci evocă opera, compoziția și coerența interioară a acesteia, pînă la calitatea involuntară de a fi de la sine înțeleasă. Este vorba aici de două extreme: „voința de artă" pentru anumite scopuri manipulabile, ce ni se înfățișează în kitsch, și completa ignorare a cuvîntării propriu-zise pe care ne-o adresează o operă de artă, în favoarea unui strat secundar de satisfaceri ale gustului.

Adevărata obligație mi se pare situată între aceste extreme. Ea constă în a primi și a reține ceea ce ni se transmite datorită forței formale și înălțimii configurative a artei autentice. De cîtă știință căpătată printr-o cultură istorică se ține seama aici, în general, este, la urma urmelor, o problemă minoră sau o chestiune secundară. Arta din timpurile mai vechi ajunge la noi numai prin străbaterea filtrului timpului și datorită tradiției păstrate vii, care se transformă în mod viu. Arta nonobiectuală a modernismului poate avea – desigur, doar în producțiile sale cele mai bune, pe care cu greu le putem distinge astăzi de imitații – exact aceeași densitate a coeziunii și aceeași posibilitate de adresare nemijlocită. Ceea ce nu se află încă în coerența închisă a unei structuri, ci se găsește acolo într-o curgere trecătoare este preschimbat în opera artistică într-o plăsmuire durabilă, care rămîne – astfel încît a crește în interiorul ei înseamnă totodată a crește dincolo de noi înșine. Faptul că „în răstimpul care șovăie, există ceva ce poate fi reținut" – aceasta este arta de astăzi, arta de ieri și dintotdeauna.

Experiența estetică și cea religioasă

Ca orice fel de experiență, trăirea poetică, precum și cea religioasă resimt nevoia cuvîntului. Acestui fapt îi corespunde sensul grecesc primordial al expresiilor respective: poezia este „facere" prin cuvînt, iar teo-logia este „vorbire" despre divinitate. Nu trebuie să presupunem pur și simplu că avem de-a face aici cu două lucruri deosebite, cu vorbirea poetică sau cu cea religioasă. Este clar că nu se poate distinge cu ușurință între limbajul poeziei și cel al tradiției mitologice. Poeții ne-au transmis, în general, tradiția mitologică. Existența unui limbaj poetic *sau* a unuia religios este și mai problematică, de exemplu, în tradiția indiană ori chineză, în cazul cărora nu ne-am putea întreba nici măcar atît: este aceasta creație poetică, este religie sau filosofie? În mod evident, o caracteristică a evoluției occidentale a spiritului este faptul că în primul rînd acolo a avut loc (în mod manifest și în legătură cu deșteptarea științei și a filosofiei) o tensionată dezbatere cu tradiția religioasă și poetică, ce a dus în cele din urmă la distincția dintre discursul poetic și cel religios. Nu vom putea tematiza, prin urmare, experiența poetică și pe cea religioasă într-o absență abstractă a timpului, ci va trebui să ne punem problema diverselor moduri ale discursului și a experienței ce stă la baza sa, plecînd de la propria noastră tradiție creștin-occidentală.

Mi se pare că această chestiune se impune mai întîi datorită faptului că în tradiția iudeo-creștină întîlnim pentru prima oară religia cărții sfinte, așa încît termenul „Scriptură" capătă valabilitate canonică; în englezește, de exemplu, *Scripture* lasă să se înțeleagă imediat, fără nici un adaos, că este vorba despre

Biblie. Aşadar, de apariţia acestei forme de religie, în tradiţia căreia ne găsim – ca şi în aceea a moştenirii „umaniste" a grecilor şi romanilor –, se leagă faptul că pentru noi nu doar filosofia şi poezia, ci şi poezia şi religia se îndepărtează una de cealaltă şi prin aceasta întreaga tradiţie „păgînă" a Antichităţii clasice este lipsită de însăşi pretenţia sa de adevăr. Din acest punct, tema noastră capătă tensiunea unei posibile probleme. Ar fi lipsit de sens să ne întrebăm dacă Lao-zi a fost poet, pristav religios sau mai degrabă filosof.

În tema noastră este astfel vizată o problemă ce nu se înţelege de la sine, ci implică o anumită pre-înţelegere, a cărei clarificare este importantă. În măsura în care e vorba de discurs şi de scriitură, tema noastră este una hermeneutică. „Hermeneutica" era un cuvînt foarte uzual în secolul al XVIII-lea, pentru ca mai apoi aproape să dispară, de-a lungul unui întreg secol. Pe atunci aparţinea limbajului uzual. Se putea vorbi despre „hermeneutica" unui bărbat plin de înţelegere, capabil să se transpună într-altul şi să perceapă dimpreună cu el ceea ce este ascuns, ceea ce este neexprimat în celălalt. Schleiermacher, fondatorul hermeneuticii generale, se referea mereu la faptul că arta hermeneuticii îi este indispensabilă, în fond, şi vieţii sociale. „Cine ar putea, zice el, să aibă relaţii cu nişte oameni deosebit de spirituali, fără să se străduiască şi el să asculte ceea ce se strecoară printre cuvinte, aşa cum citim printre rînduri în scrierile spirituale şi dense? Cine n-ar vrea, de asemenea, să socotească demnă de o consideraţie mai atentă şi să releve punctele vii dintr-o conversaţie importantă, ce poate deveni cu uşurinţă, în mai multe direcţii, şi o acţiune importantă?..."

Astfel, talentul hermeneutic nu e, de fapt, nimic altceva decît puterea de a înţelege ceea ce ni se pare greu inteligibil şi neobişnuit.

Această obligaţie se întîlneşte, ca exigenţă supremă, în ansamblul experienţei noastre de viaţă, totdeauna acolo unde se pune problema să determinăm pe cineva să ne spună ceva. A învăţa acest lucru e o datorie niciodată încheiată în viaţa

oricărui om. Dar chiar și atunci cînd facem abstracție de o atare blocadă morală prin egoism, cu siguranță că sarcina înțelegerii se situează sub dificultățile ce se ivesc. Așa se întîmplă în special acolo unde o limbă înghețată, fixată în scriere, trebuie făcută să vorbească din nou. În privința aceasta, e clar că înțelegerea unor texte este o sarcină grea. Se impune să facem un text să vorbească din nou.

Cu siguranță însă că ceea ce e decisiv, în acest caz, nu e realitatea exterioară a scrisului. E adevărat, ce-i drept, că orice manieră de scriere pretinde transformarea într-o vorbire. Scrisul este, de altfel, o trimitere înapoi la o rostire originară. În acest sens, textul nu ridică nicidecum pretenția să fie pus să vorbească din nou, cînd îi citim forma inscripționată. În cazul unor texte „literare" (în sensul cel mai larg), cu siguranță însă că nu vorbitorul este cel care trebuie să vorbească din nou, ci textul, știrea, mesajul. Modul în care se poate întîmpla acest lucru constituie o problemă aparte. Vorbim pe bună dreptate de *arta* scrisului atunci cînd creația poetică și literatura izbutesc „să vorbească". Ne întrebăm : cum reușește artistul scrisului să-și facă textul să vorbească de la sine, în așa fel încît nici nu ne mai gîndim să ne întoarcem la actul originar al rostirii cuvîntului viu ? Situația este, desigur, diferită în cazul textelor religioase ale tradiției noastre iudeo-creștine. Ceea ce ne vorbește din Sfînta Scriptură nu se bazează în primul rînd pe arta scrisului, ci pe autoritatea sinagogii sau a bisericii care glăsuiește acolo.

Astfel, dacă vrem să analizăm deosebirea dintre discursul poetic și cel religios, avem de-a face cu două genuri de texte eminente. Trebuie să avem în vedere implicațiile speciale a ceea ce sînt cele două feluri de texte. Există mai întîi textul pe care îl numim, într-un sens mai restrîns, „literatură". Eu îi spun textul „eminent" [1]. Nu e vorba de niște însemnări oarecare pe care le facem cînd schițăm în scris o expunere ori cînd scriem

1. Vezi în legătură cu aceasta articolul „Der «eminente» Text und seine Wahrheit", în *Kunst als Aussage*, pp. 286 *sqq*.

o scrisoare în locul unei comunicări verbale. În toate aceste cazuri, ceea ce este scris nu urmărește decît să ne trimită înapoi, la ceea ce a fost la origine vorbit. Dimpotrivă, un text eminent este unul pe care îl citim ca text, așa încît sîntem direcționați exact invers, asupra faptului că „stă scris".

Trebuie să admitem că limba uzuală nu cunoaște folosirea cuvîntului „text" numai în asemenea cazuri eminente cum sînt textul Bibliei, textul de lege sau cel „literar"; prin „text" se înțelege de obicei fixarea „tehnică" a vorbirii prin scris; în general, ea conferă inscripției, prescripției, textului de lege valabilitate normativă, și nu autonomie, în sensul de „literatură". Un text literar este, din contra, așa cum o spune cuvîntul, ceva ce este țesut din fire, în așa fel încît are coeziune în el însuși. Un asemenea discurs, dacă este realmente text, trebuie să comporte o coeziune proprie, astfel încît discursul „să se afle aici" și să nu mai trimită înapoi, la o spunere propriu-zisă. Cînd se întîmplă acest lucru – în afara contextului practicii juridice sau bisericești –, textul este „autonom".

Am pornit de la ideea că, în cadrul tradiției grecești, este imposibil să distingi în mod special între limbajul poetic și cel religios. Există, desigur, un cult și forme de exprimare verbală în cult. Însă tradiția religioasă a grecilor s-a constituit prin creație poetică. O numim tradiție mitică, fiindcă nu cunoaște nici o altă atestare decît pe aceea că este povestită. La început au fost poveștile cu zei și cu eroi. Forma în care se narează povestirile despre zei și eroi, în care se repovestește, reprezintă totdeauna o nouă interpretare. Astfel se desăvîrșește libertatea povestirii. Ea poate include chiar și critica zeilor, pe care o găsim la marii poeți greci ce urmează epocii epice, de exemplu critica zeilor homerici. Unitatea indisolubilă dintre discursul poetic și cel religios se vădește, nu în cele din urmă, în faptul că pînă și critica adusă poeților de filosofia greacă rămîne, într-un sens ultim, tot teologie. Dacă Platon știe să dea formă miturilor sale cu o deosebită măiestrie, printr-un amestec baroc de motive religioase tradiționale și concepte filosofice, faptul se datorează caracteristicii întregii tradiții: aceea de a

amesteca adevărul cu falsul, de a fi vestire a celor de sus și totodată libertate a jocului.

La originea caracterului de la sine înțeles al creației poetice grecești stă *proemiul* lui Hesiod, în care muzele îi apar poetului și îl asigură că sînt în stare să-l învețe multe lucruri false *și* multe adevărate. Un caracter neobligatoriu aparte capătă glas în aceste versuri. Cine este atent la versuri nu se poate îndoi de faptul că ele spun mereu lucruri de ambele feluri, și adevărate, și false (muza rezervîndu-și libertatea). Întrebarea este evidentă încă de aici: ce fel de pretenție la adevăr e aceasta, dacă se însoțește cu libertatea născocirii? Este o întrebare prea bine cunoscută. N-ar trebui să ne lăsăm înșelați de un concept modernist al esteticului ori a ceea ce e doar poetic – ca și cînd situația ar fi fost vreodată alta. Creația poetică n-a constat niciodată doar în măiestria formală a unei configurări lingvistice armonioase, ci în aceea că mărturisește ceva ce ține să fie adevărat. În cercetările mele, am numit aceasta, într-o formulare nu tocmai frumoasă, „nondistincția estetică"[2]. Din esența înțelegerii poetice face parte faptul că ea nu ține cont în special de „*exergasia*", de modalitatea elaborării – un termen al picturii grecești. Prin configurarea stringentă a formalului verbal, sînt mediate mai curînd conținuturi, înălțate astfel la o prezență intuitivă palpabilă, care ne satisface pe deplin.

Ne întrebăm din nou: cum arătau toate acestea la început? Cum stă mitul între creația poetică și adevăr? Prima caracteristică a mitului este să povestească[3]. Și ar trebui să știm întotdeauna ce înseamnă a povesti: un proces infinit deschis în sine și care nu se epuizează niciodată în sine. Povestitorul care nu ne lasă impresia că ar putea continua mereu să povestească nu e un povestitor. Ceea ce înseamnă însă că, dacă în forma povestirii se vorbește despre divin, în însăși această formă de comunicare se află o depășire a ceea ce este realmente

2. *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 122 *sqq*.
3. *Cf.* în legătură cu aceasta articolul „Mythologie und Offenbarungsreligion", în *Kunst als Aussage*, pp. 175 *sqq*.

spus către ceva situat dincolo. Sfera divinului despre care se povestește, comportarea zeilor, legătura dintre oameni și eroi cu zeii – toate acestea dau o serie nesfîrșită de povestiri. Forma epică a literaturii este expresia acestor povestiri.

O altă formă de folosire a vorbirii, strîns legată de aceasta, pare să fie invocarea – sau poate că ar trebui să spunem de-a dreptul: numirea. Fiindcă această numire (cel puțin în sensul în care o folosesc aici în legătură cu invocarea) nu trebuie confundată cu acea luare în posesie adamică, din creație, din vremea cînd Adam a dat un nume fiecărui lucru. Experiența despre care este vorba aici este mai curînd cea a invocării pe care omul o adresează zeului. Homer atestă constant că muritorii îi cheamă într-adevăr pe zei pe nume, avînd însă conștiința că nu știu dacă îi strigă cu numele adevărat. „Zeus sau oricum vrei să fii chemat..." este, de exemplu, una dintre figurile retorice obișnuite ale invocării epice. O asemenea invocație trimite și ea, în mod vădit, dincolo de ceea ce știm și face să devină vizibil ceva ce se sustrage propriilor noastre prehensiuni și concepte și care, în orice caz, nu apare în ceea ce știm. Cu toate acestea, bucuria de a numi, „enumerarea" de nume, este un moment esențial în ținuta „epică" a „povestitorului", după cum declară limpede, și Homer, și Hesiod.

Or, pasul spre „literatură" pe care îl face o atare tradiție mistică și poetică – dacă trebuie să-l comprim într-o formulă – este pasul de la povestirea de mituri la operă. Conceptul de operă și de operă artistică nu e lipsit, desigur, de probleme. După cum se știe, în estetica progresivă actuală, se încearcă să se elimine conceptul de operă. Se consideră că nu depinde totul de operă, care îi lasă „consumatorului" distanța contemplării și a gustării, ci de actul întîlnirii unice, de șocul pe care îl trăim. Cred, cu toate acestea, că există rațiuni hermeneutice pentru a spune că opera rămîne operă. Înseamnă că orice configurare, identificabilă, în general, în așa fel încît folosim pentru ea expresii precum „frumoasă", „densă", „elocventă", este deja, întrucît e caracterizată astfel, *„ergon"* – operă. În cultul religios ca atare, nu există această tranziție spre operă. Ritmul,

ceremonia, formele comportamentului religios pot fi solide și fixate și pot fi mereu repetate, pentru că așa e obiceiul. Aici nu avem distanța judecății, ci sîntem absorbiți în executare. Desigur însă, chiar un mobil* ori o indicație de interpretare își au identitatea lor, tocmai ca un dans unic, pe care îl admirăm ca măiestrit. Chiar o improvizație la orgă poate fi o „operă". Ne apare „frumoasă" sau, după caz, „goală" și „inexpresivă". Este ceva ce se judecă chiar dacă a fost văzut sau auzit o singură dată. Este, pentru noi, configurarea unei opere. Aș vrea să spun că o asemenea tranziție de la o execuție repetată la „operă" pare să aibă loc în literatura greacă pas cu pas și se desăvîrșește, în cele din urmă, prin tendința pe care o capătă spre text, spre opera citită. Putem urmări modul în care toate formele discursului poetico-religios, în cadrul cărora poeticul nu poate fi separat de religios, se înalță la forma de operă, fie prin recitare rapsodică, ce cu siguranță nu mai era cult, fie prin reprezentarea liricii corale și a dansului său – scoase, fără îndoială, din acei *nomoi* ai practicii zilnice a cultului. Astfel, tragedia – despre care știm cu toții că, în pofida oricărei intercalări în cadrul general al ordonărilor religioase, era o dramă – reprezenta un spectacol închis în sine, pe care îl judeca un juriu ce distribuia premiile. Pretutindeni se tinde spre autonomia textului, așa încît trecerea la ceea ce este efectiv scris și la ceea ce nu mai e decît citit nu este surprinzătoare.

Ce este însă implicat, propriu-zis, în faptul că ceva devine „literatură", că, altfel spus, a devenit într-atît operă sau text, încît poate fi făcută să vorbească ca atare, ca „literatură"? Că aceasta e, într-adevăr, însăși opera devenită autonomă, ce trebuie făcută să vorbească – și nu autorul, ca acest vorbitor –, rezultă din faptul că în fiecare reproducere, chiar și în aceea prin propria vorbire a cititorului sau a autorului, intervine un moment de ezitare, de contingent. Un text adevărat, care este text în acest sens eminent, nu se măsoară după modul originar în care a fost spus pentru prima dată de la început. Resimțim

* Referire la „mobilurile" lui Calder (n.tr.).

întotdeauna ceva penibil cînd ascultăm un poet recitindu-și propriile opere. De ce are tocmai *această* voce, pentru ce tocmai această intonație, la recitirea acelui lucru? Urechii mele interioare nu-i poate fi suficientă, pe deplin, nici un fel de realizare posibilă a vorbirii, nici măcar aceea prin propriul meu glas[4]. Orice recitator al unui „text" știe acest lucru. Textul a cîștigat o idealitate ce nu poate fi pe deplin acoperită prin nici o realizare.

Problema teatrului, „reproducerea" în sensul realizării scenice, este, la rîndul său, altceva și confirmă, cu toate acestea, idealitatea „literaturii". Aici intră în joc un nou strat al realității, un fel de a doua creare. Și un text dramatic rămîne, de asemenea, în virtutea idealității configurării sale literare, criteriul pentru o atare „a doua" creare. Să ne gîndim, de exemplu, la interpretarea unui rol, la limita spațiului de joc ce-i este acordat de către textul poetic. Este o problemă complicată, a suprapunerii unei idealități peste alta, asupra căreia ar fi încă de insistat. Eu aș deduce însă o consecință generală din idealitatea acestei „ființe grăitoare" [*Sprechendseins*] a textelor, cărora nu le corespunde nici un vorbitor: idealul unei asemenea deveniri grăitoare a textelor ca texte include, ca ultimă consecință, intraductibilitatea. Este clar că „literatura" se diferențiază de orice altceva scris sau transmis în scris, prin aceea că depinde de apariția sa lingvistică – și nu numai de „sens". Traducerea textelor literare este ea însăși o sarcină literar-poetică, ce nu poate reuși decît aproximativ. Forma extremă a unei „literaturi", ce se apropie de completa intraductibilitate, este în mod vădit, idealul liricii simbolice a acelei *poésie pure*. Ea reprezintă astfel consecința supremă a unei configurări verbale ce lasă în urma sa orice comunicare de conținuturi, în favoarea execuției. Cînd semnificația și sunetul se cumpănesc ca niște centre de greutate specifice și cînd aceasta are loc astfel încît unitatea unui discurs se realizează fără nici un alt mijloc sintactic – și acesta a fost, într-un anumit sens, idealul

4. Date mai detaliate în legătură cu această chestiune în *Kunst als Aussage*, articolele „Stimme und Sprache" și „Hören – Sehen – Lesen".

lui Mallarmé –, nu înseamnă că unitatea de sens a discursului ar fi primejduită ori suspendată. Mi se pare o confuzie. Acest ideal al poeziei „pure" dovedește însă că limba vorbește în deplina sa idealitate sensibilă, în care sensul și sunetul s-au unificat. Creșterea operei poetice din limba preliterară a povestirii mitice și a cîntecului pare să fi ajuns aici la o înălțime la care „totul este simbol".

Aș dori să pun alături de această formă a textului eminent „Scriptura" și cartea sfîntă, în care istoria narată a epocii primitive devine document. „Document" [*Urkunde*] trebuie să aibă aici înțelesul deplin al cuvîntului german, acela de document valabil. Este, evident, ceva nou. De ce fel de atestare printr-un document era nevoie aici? Nici o religie antică, pe care o știm din tradiția noastră apuseană, nu a cunoscut conceptul de zei falși. Zeii însemnau acea existență aflată „dincolo" de viața de toate zilele, sfera divinului, către care căutau calea unele interpretări și ilustrări mereu noi, de natură poetică și „filosofică". Ipoteza era, în acest caz, realitatea univocă, potrivit căreia popoarele străine nu puteau avea în minte nimic altceva decît această realitate covîrșitoare a divinității, așa încît cunoscuta preluare a zeilor popoarelor subjugate sau ai orașelor cucerite, de pildă, alături de propriii zei romani, nu constituia nimic deosebit. Din acest gest nu ne glăsuiește atît o înțelepciune statală, cît faptul că prin el se exprimă o raportare cu totul generală la universalitatea divinului. Aceasta se schimbă o dată cu apariția religiilor bazate pe revelație. Și acest cuvînt nu se poate aplica decît religiilor iudaice și creștine – făcînd abstracție de islamism, al cărui document religios reprezintă o problemă cu totul specială pe care n-o pot discuta, din păcate, necunoscînd araba. Ambele posedă documente care nu numai că relatează o istorie, ci o și atestă de-a dreptul. Istoria străveche a poporului ales narează nu doar povestiri despre o epocă primitivă, caracterizată de apropierea de Dumnezeu, așa cum se întîmplă în tradițiile mitice ale altor religii. Vechiul Testament se pretinde a fi Cuvîntul lui Dumnezeu: o lege care obligă și care constituie o făgăduință întemeiată pe respectarea legii;

mînia lui Dumnezeu și credința în el sînt strîns legate. Ceea ce atestă Scriptura este fidelitatea față de un contract, o relație dintre lege și supunerea la lege și, încă din secolul al II-lea înainte de Hristos, tocmai *Scriptura* era cea care ținea unită comunitatea religioasă a iudeilor, ca un document întemeietor.

Să punem acum alături de această istorie străveche a poporului lui Israel străvechea istorie creștină. „Noul Testament" nu mai reprezintă un astfel de contract. În loc de „lege" și „supunere", trebuie să spunem aici *kerygma* – „mesaj" – și „credință". Pentru a ilustra însă raportul dintre mesaj și credință într-un mod profan, în scopul de a-l distinge de raportul dintre lege și supunere din Vechiul Testament, v-aș îndrepta atenția asupra esenței făgăduinței. Și o promisiune își are, desigur, obligativitatea sa. Dar făgăduința nu este asemenea unei legi care-l obligă pe celălalt să i se supună. Ceea ce constituie Noul Testament nu seamănă însă nici cu fidelitatea partenerilor față de un contract. Cine promite consimte voluntar la un angajament. Orice făgăduință este conform esenței sale, axată pe libertate. Și nu numai că îndeplinirea sa nu poate fi silită prin mijloace juridice, ca în cazul contractului, în mod de la sine înțeles; ea este, într-adevăr, o promisiune abia atunci cînd este acceptată. Așa știm: dacă cineva promite prea mult și dacă îi vrem binele, îi spunem: „Mai bine nu promite!". Prin acceptare, se naște valabilitatea obligatorie, dar nu printr-un contra-serviciu, ci tocmai prin nimic altceva decît prin acceptare. Mi se pare că aceasta e o bună analogie profană la conceptul de credință. Mesajul Evangheliei este o ofertă liberă, păstrată deschisă – și mesajul este îmbucurător doar pentru cine o acceptă.

Dacă e îngăduit să descriem lucrurile în această formă, chiar și fără o competență teologică, s-ar putea deduce o consecință hermeneutică. Vreau să spun că, dacă mesajul creștin este un asemenea gen de ofertă – o promisiune liberă – față de care nimeni nu are vreo pretenție, el este adresat tuturor și, totodată, este cuprinsă într-însul, pentru cel ce a acceptat acest mesaj, sarcina de a-l transmite altora. Cuvîntul „a transmite"

[*ausrichten*] e unul foarte interesant. A transmite un mesaj nu înseamnă a-l repeta. Cel care transmite, ca să zicem așa, un mesaj atît de „lipsit de sens", adică textual fără referință, încît capătă un sens fals în situația concretă, nu poate spune că-l transmite efectiv. Este un bine cunoscut motiv din *Eulenspiegel*. A transmite un mesaj presupune ca acesta să fi fost înțeles. De aceea el trebuie spus mai departe, dar în așa fel încît să ajungă corect la ceilalți. Transmiterea unui mesaj implică, așadar, înțelegerea și transmiterea lui plină de înțelegere. Ca ultimă consecință, aceasta înseamnă că el pretinde să fie „tradus". În privința aceasta, o traductibilitate universală aparține esenței mesajului creștin. Porunca misionară a Bisericii creștine derivă din caracterul Evangheliei și dacă a transmite realmente un mesaj înseamnă să i-l spui celuilalt astfel încît să-l înțeleagă, atunci faptul că Biblia a fost tradusă în limba poporului și că, pînă la urmă, Evanghelia a fost transmisă în toate limbile este cu adevărat o consecință rațională și esențială. Redactarea în greceşte a povestirilor despre Isus, organizarea traducerilor latinești, versiunea gotică ș.a.m.d. se situează în acest plan, iar mișcarea reformatoare a răspîndit, în cele din urmă, traducerea Bibliei în limbile popoarelor.

Mi se pare că aceasta e baza pornind de la care se pot determina toate formele discursului religios și ale vorbirii uzuale religioase în tradiția creștină. Toate formele serviciului religios creștin, în sfera catolică, precum și în cea protestantă, servesc, la urma urmelor, singurei obligații de „a transmite" mesajul paradoxal al credinței. Aici, dificila sarcină de a face să ți se spună ceva atinge încordarea extremă. Fiindcă aici este emis un mesaj incredibil. El nu se leagă de caracterul de la sine înțeles al morții și al nemuririi, al salvării și al mîntuirii. Mesajul creștin reprezintă mai curînd o exigență ce anihilează orice așteptare firească, întrucît nu dă urmare înțelegerii privind meritul și răsplata, vina și pedeapsa. Flacius, fondatorul hermeneuticii protestante din ansamblul școlar de la Wittenberg, a arătat foarte corect, în opinia mea, că în această particularitate a propovăduirii creștine stă sarcina ultimă a hermeneuticii.

Toate celelalte ciudățenii numeroase pe care le întîlnim în Sfînta Scriptură, depărtarea în trecut a limbii, a gramaticii, a realităților și altele de acest gen, pretind, desigur, niște cunoștințe pentru a face posibilă o mai bună înțelegere a neobișnuitului text. Tema specifică a hermeneuticii, pe care o formulează creștinismul, o constituie însă stranietatea fundamentală și caracterul surprinzător a ceea ce se află în mesajul creștin ca atare. El culminează prin aceea că însești mîntuirea și credința sînt înțelese cu totul în sensul de grație divină, așa încît meritul și vrednicia își pierd valabilitatea. Acest lucru este îndreptat împotriva *oricărei* așteptări a naturii umane; și pentru că întotdeauna e vorba doar de această unică chestiune, de exigența credinței, toate formele discursului religios pe care le întîlnim în creștinism vor să fie adjuvante ale credinței.

În serviciul divin protestant, aceasta se manifestă prin poziția centrală a predicii. Totuși, și celelalte forme ale serviciului divin creștin și întreaga viață bisericească sînt, în ultimă instanță, ajutoare ale credinței: viața comunității înseamnă coabitarea întru credință, așa cum și aceasta și-a găsit expresia în învățătura despre Sfîntul Duh. Față de aceasta, cuvîntul predicii are particularitatea de a fi cuvîntul fiecărei persoane în parte, care își mărturisește adeziunea la conținuturile de credință ale Bisericii, și ia cuvîntul ca martor și ca ajutător al credinței. Predica este, prin urmare, punctul culminant propriu-zis al retoricii bisericești, în care unul se adresează celor mulți, încercînd să le împărtășească mesajul mîntuirii.

Rezultă de aici că discursul poetic și cel religios sînt, în tradiția creștină, tipuri de text diferite. Aceasta nu exclude faptul că unele conținuturi religioase pot avea și un aspect poetico-literar, ce le diferențiază de alte texte religioase. Urmează de aici sarcina finală de a face inteligibilă interferența ambelor aspecte. În acest scop, aș dori să întregesc conceptul central al simbolicului, atît din teoria artei, cît și din fenomenologia religiei, prin conceptul opus al semnului, căruia aș vrea să-i atribui o nouă demnitate.

Simbolul este definit prin aceea că prin intermediul lui este cunoscut și recunoscut ceva[5]. Aceasta corespunde sensului primordial al cuvîntului, care își avea funcția, în general cunoscută, în modalitatea antică a pașaportului. Într-un sens asemănător vorbim și despre simbolurile religioase. Comunitatea se recunoaște și se confirmă prin recunoașterea simbolurilor sale. Cînd estetica germană clasică a dat o nouă extensiune universală conceptului de simbol (avîndu-și originea în platonismul creștin și devenind mai apoi uzual în disputa modernă a confesiunilor), ea a urmat semnificația originară a cuvîntului „simbol" – aceea de a fi lucrul prin care ceva este cunoscut și recunoscut. Dacă aceasta era, în cadrul Bisericii, comunitatea conținuturilor credinței, acum forța simbolului operei de artă este definită prin aceea că nu trimite înapoi, la ceva comun, pe care îl înlocuiește, ci conștientizează prin propria sa putere de mărturie, că ceva este comun. Trăirea acelui „acesta ești tu!" poate varia de la cea mai înaltă și înspăimîntătoare expresivitate a zguduirii tragice pînă la o adiere de semnificație ce te face să șovăi; de la întîlnirea cu regele Oedip pînă, să zicem, în fața unuia dintre acele tablouri ale lui Mondrian, de o mutenie apăsătoare; există totuși ceva comun: recunoașterea[6]. Fără îndoială, opera de artă provoacă ceva asemenea unei recunoașteri; aceasta ne ajută din nou să ne simțim ca acasă – sarcină a existenței, trasată omului, ca fiind una ce nu poate fi rezolvată niciodată pînă la capăt.

Ce diferite sînt, față de aceasta, propovăduirea și făgăduința mesianică! Ce înseamnă, în actul incarnării și în mesajul pascal, recunoașterea în sensul expresiei „acesta ești tu!"? Desigur, nu un pas înainte al simțirii ca acasă a omului în lume, în măsura în care ea mai oferă încă purificarea de teamă și milă prin mîhnirea tragică. Într-un asemenea „acesta ești tu!" nu ne întîmpină bogăția infinită de posibilități ale vieții și

5. În legătură cu conceptul de simbol, a se vedea *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*), vol. I, pp. 76 *sqq.* și, în volumul de față, „Actualitatea frumosului".
6. *Cf. Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 119 *sqq.*

ale lumii, ci tocmai extrema sărăcie a lui „*ecce homo*". Trebuie să dăm cuvîntului o cu totul altă intonație: „*acesta* ești tu!" – această ființă neajutorată, expusă suferinței și morții. În fața acestui infinit refuz al chinului morții, mesajul pascal trebuie să devină realmente un mesaj.

În ambele experiențe, structura simbolului apare ca recunoaștere. Și totuși, stilul notorietății, pe care se sprijină recunoașterea și într-un caz, și în celălalt, este unul fundamental diferit. Pretenția mesajului creștin era, într-adevăr – și aceasta îi conferă exclusivitatea – aceea că numai el a învins cu adevărat moartea, întrucît vestește suferințele și moartea asumate în numele nostru de Isus ca pe un act de mîntuire. Văzute dinspre această pretenție exclusivă, festivismul sublim și explicația sărbătorească a credinței în morți, pe care le-au cultivat culturile religioase mai vechi, apar ca un unic mare refuz al morții. Să ne gîndim la felul în care Novalis a făcut din asta, în ale/sale *Imnuri către noapte*, punctul de plecare al viziunii sale privind filosofia istoriei.

Acest dublu sens și această diferență în „acesta ești tu!" se pot articula cu ajutorul conceptului de semn. Bineînțeles că, sub acest raport, trebuie să facem abstracție cu totul de așa-zisul uz al semnelor, cărora le spunem semantică și semiotică, sau oricum altfel. Semnul este înțeles aici în sens religios. Mi se pare nu doar o tradiție pietistă a citirii Bibliei cea în care discursul religios al Sfintei Scripturi este citit așteptînd ca din ea să i se împărtășească cuiva un semn. Mi se pare mai degrabă o exigență generală a acceptării mesajului creștin, ceea ce Luther a exprimat prin formula „*pro me*". Este vorba aici despre mai mult decît o simplă comuniune, în adunarea în jurul unor simboluri. O asemenea comuniune poate decurge de aici și este cu siguranță o componentă a oricărui cult – și aceasta în orice religie. Semnul este însă ceva dat numai aceluia care e în stare să-l ia ca atare.

Un prieten mi-a istorisit odată o povestire ce nu este numai-decît măgulitoare pentru pastori, dar este într-un fel consolatoare. Un bărbat, pe atît de simplu de felul său pe cît de

cucernic, care avea un renume internațional ca modelator de caractere tipografice, a luat parte într-o zi la un serviciu religios protestant. Cînd au ieșit din biserică, prietenul meu i-a zis: „N-a pălăvrăgit iarăși îngrozitor pastorul?". La care primi un răspuns neașteptat: „A, bine, se poate, n-am băgat de seamă deloc!". Omul fusese atent, în mod vădit, în timpul predicii, la ceea ce trebuia să i se adreseze lui prin mesaj. În felul acesta, mesajul exista doar pentru el și numai astfel mesajul era ceea ce este. Iată o ilustrare pentru ceea ce înțeleg eu prin „semn": nu-i nimic pe care să te bizui, nimic ce au văzut totuși cu toții și, cu toate acestea, de așa natură încît, dacă este luat ca semn, își are siguranța lui incontestabilă. Există o vorbă a lui Heraclit care pune bine în evidență acest raport: „zeul din Delphi nici nu vorbește, nici nu tăinuiește nimic, ci arată"[7]. Trebuie doar să înțelegem ce înseamnă „arătarea". Nu este un substitut pentru „vedere" și se deosebește de orice declarație ori de refuzul ei (de tăcere), tocmai prin faptul că ceea ce este arătat e accesibil numai aceluia care privește în direcția respectivă și vede.

Mi se pare că, fără o asemenea introducere a conceptului de semn, adevărata deosebire dintre discursul poetic și cel religios nu poate fi realmente descrisă – în orice caz, nu așa cum a ajuns la desăvîrșire în istoria creștină și cum și-a găsit expresia în uzul din afara religiei, prin lărgirea conceptului de simbol. În cadrul unui ansamblu ordonat creștin, recunoașterea artei (care, în practica antică, era o ducere mai departe, de la sine înțeleasă, a vestirii și adevărului religios) constituie o problemă foarte serioasă. Deja prin moștenirea iudaică ce se ascunde în istoria bisericească creștină, arta plastică, în special, era o chestiune problematică. În cele din urmă, decizia creștină s-a pronunțat în favoarea tabloului, adică a artei plastice, dar cu o fundamentare care aduce în mod expres în prim-plan preeminența propovăduirii Scripturii și prin aceasta principiul ajutorului religiei. Arta plastică funcționează ca *Biblia pauperum*, adică în chip de Scriptură pentru cei ce nu sînt capabili să citească și să înțeleagă textul biblic. Și muzica juca un rol

7. *Fr.* 93: „...οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει".

însemnat în cultul creștin – ca o parte a cultului însuși, ca o manifestare și o recunoaștere a comunității, fie în coralul liturgic și în dezvoltările sale tot mai artistice, fie în forma naivă a cîntecului totdeauna cam tărăgănat al comunității din serviciul divin protestant. Și poezia și calitatea poetică pot fi întîlnite în contextul lingvistic religios. Admirăm astfel rangul înalt al poeziei ebraice, care a consimțit la o atît de profundă contopire interioară cu limba tradiției religioase, încît nu s-a mai resimțit nici un fel de încordare. Ar trebui însă, pînă la urmă, să recunoaștem și modalității narative specifice izvoarelor Noului Testament faptul că în ele este sădită arta povestirii. Poate că nu e în stare să concureze cu nivelul înalt al unor texte din Vechiul Testament, dar există și acolo părți de o pătrunzătoare densitate a narațiunii, cum sînt, de pildă, unele parabole din *Evanghelia după Marcu*. Ceea ce nu schimbă cu nimic realitatea că, în contextul biblic, aceasta nu este literatură și nu e un text autonom. Mesajul astfel relatat vrea să fie luat ca mesaj. Aceasta se constituie însă nu atît ca o formă simbolică a recunoașterii, cît ca semn ce ni se adresează.

Mi se pare, cu toate acestea, lipsit de sens să construim o opoziție între artă și religie, ba chiar și numai între discursul poetic și cel religios, și mai ales să îndepărtăm de orice pretenție de adevăr ceea ce arta spune individului. În orice mărturie artistică este vestit ceva, este cunoscut și recunoscut ceva. Ceea ce e legat de o asemenea recunoaștere seamănă întotdeauna cu un fel de uimire, cu o mirare și aproape cu o spaimă, pentru că așa ceva s-a întîmplat ori pentru că unor oameni le-a reușit așa ceva. Totuși, pretenția mesajului creștin trece dincolo de acest nivel, arătînd direcția contrară. Mesajul arată ce nu le poate izbuti oamenilor și-și cîștigă tocmai de aici pretenția și radicalitatea ofertei sale. Dacă înțelegem ca specificitate a Evangheliei faptul că trebuie să primim acest mesaj împotriva oricărei așteptări și speranțe, radicalitatea Luminismului apărut din creștinism devine inteligibilă. Pentru prima oară în istoria omenirii, religia este declarată, în general, superfluă și înșelătorie sau autoînșelare.

Intuiție și plasticitate

Orice privire în istoria esteticii ne arată că arta și literatura sînt legate de conceptul de intuiție și – cel puțin aceasta din urmă – de conceptul valoric de plasticitate. Într-adevăr, este vorba de unul dintre cele mai recente domenii problematice ale filosofiei, dar fundamentarea sa se stabilește, evident, o dată cu delimitarea conceptului și cu critica rațiunii „pure", care crede că ajunge la cunoaștere numai prin concepte. O dată cu aceasta, conceptul de intuiție suferă o revalorizare. Formularea lui Baumgarten a unei *cognitio sensitiva* ce distinge acel *pulchre cogitare* ne îndreaptă deja în această direcție, iar *Critica facultății de judecare* a lui Kant caracterizează plăcerea estetică drept una „lipsită de concept", evidențiind capacitatea imaginației în jocul forțelor cognitive ce alcătuiesc plăcerea estetică. Intuiție nu înseamnă aici nimic altceva decît o reprezentare a imaginației.

De fapt, conceptul kantian de intuiție nu capătă realmente o formulare terminologică în legătură cu estetica, ci se află în centrul *Criticii rațiunii pure*. El este acolo piesa critică opusă noțiunii de concept și corectivul metafizicii raționaliste. Teoria lui Kant despre spațiu și timp ca forme ale intuiției, singurele prin care îi poate fi „dat" ceva omului finit, admite din această cauză și „intuiția intelectuală" (de care urmașii idealiști ai lui Kant au făcut atîta caz), numai ca pe o caracteristică a „intelectului infinit", care nu-i este dat omului. Numai un asemenea intelect este în stare să „privească în ființă" ideile sale, așa cum reflecția transcendentală a lui Fichte înțelege, mai tîrziu, actul de intuire ca fiind unul de privire spre ceva (în înțeles activ). În critica lui Kant, toate acestea aparțin cunoașterii

metafizice. I se demonstrează acesteia, prin *Critica raţiunii pure*, că fără intuiţie conceptele sînt goale şi nu fac posibilă nici o cunoaştere.

Dincolo de această delimitare critică ce ne trimite înapoi la ceea ce este dat sensibil în percepţie, nu trebuie să uităm însă că imaginaţia nu este limitată la funcţia sa pentru cunoaşterea teoretică, ci reprezintă capacitatea generală de a avea „intuiţie (reprezentare) chiar şi fără prezenţa obiectului", iar acesta este singurul punct de vedere din care intuiţia devine o problemă în domeniul artei şi al esteticii.

Dacă plecăm de la conceptul de percepţie ori chiar de la acela de judecată de percepţie, ratăm din start localizarea problemei; de asemenea, în privinţa cunoaşterii teoretice nu trebuie să trecem cu vederea faptul că, pentru Kant, intuiţia şi conceptul sînt momente analitice ale judecăţii de cunoaştere şi îndeplinesc cunoaşterea numai prin cooperarea lor. În cadrul *Criticii raţiunii pure*, această cooperare stă, desigur, în slujba cunoaşterii teoretice; dimpotrivă, în cazul plăcerii estetice este vorba de un joc liber al capacităţilor cognitive. Cooperarea cu intelectul şi cu conceptele sale ţine, cu toate acestea, de condiţiile de la sine înţelese atît ale plăcerii estetice, cît şi ale artei geniului. Dimpotrivă, intuiţia nu se referă aici la un obiect dat.

Am ataşat, aşadar, premeditat conceptului de „intuiţie" pe acela de „plasticitate", în titlul articolului de faţă. Prin el se indică deja faptul că această problemă de teoria artei privind intuiţia nu trebuie considerată din punctul de vedere al problematicii teoriei cunoaşterii, ci raportată la domeniul mai larg al imaginaţiei, în jocul său „liber" şi în productivitatea sa. De aceea, cred că se impune din capul locului să nu ne limităm privirea la obiectele „vizuale" ori la operele de artă, ci să avem în vedere artele bazate pe limbă, deci, înainte de toate, creaţia poetică. Acolo, în utilizarea limbii, în arta retorică şi în cea poetică, cuvîntul „plastic" este într-adevăr la el acasă, desemnînd o calitate specială a descrierii şi a naraţiunii, prin intermediul căreia vedem „în faţa noastră", ca să spunem aşa, ceva ce nu vedem noi înşine, ci care ne este doar povestit.

Evident, aceasta este o calitate estetică. A intui [*anschauen*], a privi [*schauen*], *to show* au de-a face, întru cîtva și din punct de vedere lingvistic, cu „frumosul", trimițîndu-ne, la fel ca multe cuvinte ale noastre, în sfera vizuală a arătării, spre ceva vizibil, dar cu o indicație ce lasă deschis, într-un mod particular, ceea ce este de văzut. Astfel, acest cuvînt (*Schau* – n.tr.) a fost folosit mai întîi cu privire la intuirea lui Dumnezeu de către mistic și ne întîlnim cu el, într-un asemenea sens, în unele formulări actuale precum „scenă" [*Schauplatz*, *Schaubühne*], în ziceri ca „a intui ceva" [*etwas anschauen*], „a contempla ceva" [*etwas beschauen*] ori chiar „a fi spectator" [*zuschauen*]. În toate aceste întrebuințări ale cuvîntului, componenta temporală a întîrzierii și zăbovirii, așa cum o presupune absorbirea în actul intuitiv, nu poate scăpa auzului. Amintesc de strădania poetică a lui Hegel din poezia *Eleusis*, unde ni se spune: „Simțul se pierde-n intuire... Eu sînt în ea, sînt totul, sînt doar ea".

Or, desigur, în contextul reflecției și în tradiția filosofiei, cuvintele germane sînt, mai mult sau mai puțin, niște alinieri artificiale la conceptele și cuvintele greco-latine. Astfel, intuirea mistică a lui Dumnezeu își are originea în *„videre deum per essentiam"*, ceea ce distinge acel *status beatitudinis*, și, prin aceasta, în echivalentele latinești pentru grecescul *nous*: *intellectus* și *intelligentia*. O dată cu aceasta, sîntem transpuși în lumea conceptelor clasice de *logos*, *nous*, *dianoia*, *theoria* și *phronesis*, precum și a corespondentelor lor latinești, și va fi folositor să luăm în considerare și aceste cîmpuri semantice, pentru a-i asigura conceptului de intuiție justa sa extensiune.

Ce-i drept, primul pericol ce pare să ne amenințe într-o asemenea întoarcere la limba greacă este o îngustare. Opoziția dintre intuiția sensibilă și cea intelectuală, dintre *aisthesis* și *noesis*, care ne trimite la Platon, ne amintește de povara moștenirii platonismului, care – mai mult sau mai puțin inconștient – apasă asupra gîndirii moderne. Marea realizare a distincției dintre sensibil și inteligibil, prin care Platon a ajutat pentru prima oară matematica să ajungă la o justă înțelegere de sine, a însemnat, pe de altă parte, introducerea unui concept

de „intuiție", format după modelul structural al percepției senzoriale, și părea să implice astfel opoziția exclusivă față de gîndirea conceptuală. Într-adevăr, poziția critică adoptată de Kant împotriva raționalismului secolului al XVIII-lea – după cum arată și titlul disertației sale – reprezintă preluarea conștientă a unui asemenea platonism. Aplicarea conceptelor sensibilului și inteligibilului la experiența artei nu pare însă tocmai ingenioasă. Kant a și evitat, de altfel, acest lucru, folosind jocul facultăților de cunoaștere și nedistingînd în mod absolut obiectul plăcerii estetice de opoziția dintre simțuri și rațiune. În primele paragrafe ale *Criticii facultății de judecare* (§ 3 și § 4), aceasta ne surprinde de-a dreptul. Desigur, moștenirea platonică rămîne sensibilă peste tot unde conceptul de intuiție, orientat după percepția senzorială, este extins asupra cunoașterii conceptuale și unde se vorbește critic despre intuiție intelectuală. Tocmai din această translație mi se pare că se nasc acum neînțelegerile inerente conceptului de intuire în domeniul teoriei estetice și al teoriei artei.

În realitate, „intuiție", ca imediatitate a ființei date sensibil sau spiritual (pe care Husserl ar fi numit-o „dat întruchipat" [*leibhaftige Gegebenheit*] sau, după caz, împlinire plastică a intenției), este un pur concept-limită, o abstracție față de mediile în care se împlinește în sine orientarea umană în lume. Acest lucru se poate verifica deja prin Aristotel. El poate spune că *aisthesis* – oricît ar înțelege-o altminteri ca percepție senzorială specifică – se ridică totdeauna la ceva general: vedem un om, și nu „ceva alb"; dimpotrivă, el nu poate vorbi despre *nous* ca despre o alcătuire proprie, eminentă a ființei, așa cum poate vorbi, de exemplu, despre cunoștințe, despre *techne*, despre raționalitatea *phronesis*-ului ori despre înțelepciune. Căci ultima „ființă interioară" a principiilor nu se întîlnește ca un dat pentru sine, ci numai în realizarea gîndirii mijlocitoare. Omul trăiește în logos și logosul, „lingvisticitatea" ființei-sale-în-lume, își are determinarea în „plasticizarea" [*Anschaulichmachen*] a ceva, în așa fel încît celălalt să vadă acel ceva. Cuvîntul aristotelic pentru aceasta este δηλοῦν, în care intră rădăcina δη- a comportamentului deictic, a arătării.

Prin aceasta, opoziția abstractă dintre intuiția sensibilă și cea spirituală – după caz, dintre intuiție și concept – este depășită, permițîndu-ne să ne abatem de la „intuiție" și „plastic" și de la legarea lor exclusivă de cunoașterea teoretică și de experiența științifică și să facem cognoscibilă funcția lor în domeniul estetic și în cel al teoriei artei. În acest plan etimologic antic, este clar faptul că nu referirea la sensibilitate este ceea ce definește conceptul de intuiție. Pornirea de la datul sensibil induce în eroare gîndirea modernă. Epistemologul care nu vrea să recunoască puterea formativă a distincției ce operează în orice percepție este victima unui concept dogmatic al datului obiectiv, iar teoreticianul artei se lasă cu ușurință indus complet în eroare de conceptul raționalist și de conceptul contrar al unei *„cognitio sensitiva"*. Experiența artei nu poate fi înțeleasă plecînd de la opoziția abstractă față de cunoașterea conceptuală. Lucrul acesta ni-l confirmă, nu în cele din urmă, realitatea că arta poetică n-ar putea deveni literatură, necăpătînd o formă sonoră fără să renunțe la propria ei esență. Fundamentul pe care se sprijină toate artele nu este caracterul nemijlocit al datului sensibil, ci procesul formării intuiției și intuiția apărută ca rezultat al acestuia, acea „reprezentare a imaginației". Expresia adecvată pentru obiectul esteticii ce vrea să fie o teorie a artei ar fi, așadar, *„cognitio imaginativa"*. Este vorba, desigur, și aici de un gen de *„cognitio"*. Este greu să recunoaștem totuși caracterul cognitiv al artei, pornind de la premisa kantiană. Așadar, nu ne putem bizui în acest sens pe distincțiile clasice cu care începe *Analitica frumosului* a lui Kant. Ceea ce reprezintă acolo punctul de plecare este doar „punctul de vedere al gustului", ceea ce înseamnă idealul frumuseții „libere", avînd drept model decorativul și frumosul natural. Ar urma de aici să nu mai vedem arta ca artă, ci ca decorare. Mi se pare că *Teoria estetică* a lui Adorno nu remarcă aici faptul că analitica de tip kantian a frumosului nu poate fi suficientă – și de ce anume – nevoii de teoria artei, și nici de ce Hegel, în pofida întregii constrîngeri a sistemului, care îl biruie, ne rămîne mai aproape.

La fel mi se pare că stau lucrurile și cu abandonarea conceptului de operă, care este la modă în teoria artei din zilele noastre. Ambele mi se par o restrîngere inadmisibilă a problematicii. Problematica teoriei artei trebuie să se refere la ansamblu, la „artă" încă înainte ca aceasta să fi fost înțeleasă ca „artă" și, de asemenea, după ce nu s-ar mai putea înțelege astfel. Ce anume este ceea ce face să apară asemenea plăsmuiri, sculpturi sau chiar opere arhitectonice, cîntece, texte ori dansuri ca fiind „frumoase" (sau „lipsite de frumusețe", dar încă „artă")? „Frumos" nu înseamnă împlinirea unui anumit ideal de frumusețe, unul clasic sau baroc, ci definește arta ca artă, și anume ca desprindere [*Herausstehen*] de tot ceea ce amenajăm și folosim altminteri ca util, neinvitînd la nimic altceva decît la actul intuirii. Este ceea ce numim o „operă".

A intui însă – și acesta e punctul spre care ținteşte întreaga reflecție – nu e acel ideal de cunoaștere teoretică, acel *„unus intuitus"* în care este „prezent" ceva ce ne este accesibil, altminteri, numai în mod treptat. Intuiția nu corespunde nici acelei formulări a lui Epicur la care este redus conceptul de intuiție, acea ἀθρόα ἐπιβολή. Intuiția este mai curînd ceea ce trebuie să ne formăm tocmai prin intuire, care include totdeauna o progresare de la ceva la altceva. Kant spune el însuși, în mod expres, că ordinea cronologică nu trebuie separată de conceptul de intuiție (*Critica facultății de judecare*, B 100). Actul intuirii construiește ceva, așa încît „stă" un răstimp. Nu trebuie să gîndim deci că așa-numitele arte plastice au caracterul de „intuiție" într-un sens privilegiat, pentru că se realizează în obiecte vizuale și nu în trecerea rapidă pe lîngă noi a sunetului sau a cuvîntului – și că celelalte, artele tranzitive, pot doar să se apropie de acest caracter, în măsura în care sînt „intuitive". Este adevărat că spunem laudativ despre expunerile vorbite – și mai ales despre povestiri – că sînt plastice, lucru pe care nu-l spunem despre sculpturi, evident, fiindcă acestea sînt „plastice" *ipso facto*.

În realitate, nu contează deloc aici deosebirea dintre artele „statice" și cele „tranzitive", ci relația cuvîntului și a

conceptului cu intuiția, care devine problematică numai în domeniul vorbirii. Faptul că despre operele muzicale cu greu s-ar putea afirma că sînt „plastice" ne spune deja ceva. Dimpotrivă, vom numi eventual „plastic" un desen, de pildă schița unui plan, dacă ne putem „reprezenta intuitiv" ceea ce este înfățișat astfel. În mod vădit, ceea ce ne face să vorbim în acest fel este caracterul descriptiv al schiței ori al planului, care păstrează o anumită plasticitate, ca în cazul unei descrieri oferite în cuvinte. Această calitate „estetică" a unei descrieri poate sta deci în mod absolut în serviciul unei orientări practice – după cum și povestirea plastică a unui istoric, în măsura în care poate merita o apreciere estetică, stă în slujba cunoașterii istorice și a comunicării acesteia. Tot astfel, nu se va spune despre un dialog dramatic scris pentru scenă că este plastic. El este efectiv „reprezentat" – iar „plasticitatea" liricii o vom lăuda numai cu rezerve, fiindcă valorile sale sonore și de atmosferă sînt mult mai importante decît descrierea concretului. „Urci din nou pe crîng și plai/ Luciu abur mut"* este într-adevăr „plastic", dar este în același timp mult mai mult decît atît: o întreagă atmosferă, în care este cufundat și învăluit tot ce e plastic, peisajul și eul visător deopotrivă. Așa ceva nu mai este o descriere ce ne determină să vedem ceva plastic. O asemenea mărturie poetică este mai curînd un exorcism, un adevărat ritual al sufletului, ce anulează orice distanță.

Așadar, „plasticitatea" este mai întîi un predicat valoric al descrierilor, care se pot realiza și într-o formă abstractă, prin denumiri, prin schemă ori printr-o expresie conceptuală. Ceea ce se cere unor astfel de „descrieri", în general, este doar să fie clare și inteligibile, nu plastice. Distincția complementară, aceea că descrierile pot fi plastice, ține, evident, de „arta" discursului – înainte de toate, în privința narării și îndeosebi în cazul literaturii. Acolo, plasticitatea e un fel de prezență proprie a ceea ce este narat: „vezi lucrurile efectiv în fața ta".

---

* Goethe, „Către lună", în: *Opere*, vol. I, *Poezia*, trad. N. Argintescu-Amza, Editura Univers, București, 1984, p. 77 (n.tr.).

Şi totuşi, ştim că şi aici imaginaţia cititorului şi ascultătorului este cea care înfăptuieşte o asemenea prezenţă – şi încă ce formă ciudată de prezenţă! E adevărat, nu aceea a unei plasticităţi fixabile în mod univoc. Estetica ilustraţiei de carte poate semnala tot felul de lucruri privind problemele însoţirii grafice a unui text narativ (este, de altfel, şi cazul picturii de decoruri pentru teatru). Ceea ce este ilustraţie trebuie să adune într-o imagine „clipa fecundă" şi să păstreze astfel calea de mijloc între autonomia imaginii şi funcţia sa de reprezentare. Depinde de amîndouă. Plasticitatea pe care o lăudăm la un text narativ nu este, dimpotrivă, aceea a unei imagini create prin cuvinte, ce se poate reda. Ea seamănă mult mai mult cu o curgere continuă de imagini ce însoţesc înţelegerea textului şi care se încheie ca într-un fel de rezultat, într-o intuiţie devenită stabilă. Şi cu toate acestea, tocmai „arta" vorbirii are rolul de a stimula imaginaţia la intuiţii, pe care opera de artă a cuvîntului le pune pe picioare şi le preface în „operă" – ca printr-un gen de intuiţie dată de la sine – în aşa fel încît un asemenea discurs poate suspenda sau poate face uitată orice relaţie cu realitatea, pe care o are altminteri. Cu această ocazie, pot apărea variate forme de tranziţie. Vorbirea se poate distinge şi se poate numi „plastică" şi atunci cînd nu ţine să fie artă, ci este doar o simplă dare de seamă despre o întîmplare adevărată. Totuşi, ceva asemănător cu arta anecdotei, despre care sîntem tentaţi să spunem că e prea frumoasă ca să fie adevărată, poate ilustra bine esenţialul acestor tranziţii. Această anecdotă implică într-adevăr o referire esenţială la istorie şi la actorii ei, dar nici o referire adevărată în sensul autenticităţii istorice. De altfel, acest lucru se potriveşte şi pentru romanul istoric – ba chiar pentru tabloul istoric şi, într-o anumită măsură, pentru portret. Plasticitatea unei povestiri nu se măsoară cu fidelitatea reproducerii.

Rolul pe care îl joacă intuiţia în domeniul artei nu va trebui, desigur, să fie îngustat la conceptul valoric de plasticitate. Am văzut, într-adevăr, că evidenţiem plasticitatea ce activează puterea noastră intuitivă numai acolo unde o înţelegere

„simbolică" sau „conceptuală" capătă astfel o însuflețire aparte. E vorba însă de ceva mai mult: de rolul constitutiv pe care intuiția îl joacă pretutindeni unde opera de artă ajunge să vorbească. Va trebui deci să eliminăm de aici orice funcție intuitivă, fie și accesorie, așadar cu atît mai mult ceea ce are doar caracterul de simplă intuitivizare [*Veranschaulichung*]. Însăși tratarea de către Kant a raportului dintre concept, idee și intuiție în *Critica facultății de judecare* ne face să ne gîndim uneori prea mult la „intuitivizare", în măsura în care jocul liber al imaginației „pentru reprezentarea conceptului dat" trebuie să fie conform scopului (B 199). Prin tranziția la conceptul de geniu, Kant încearcă să se elibereze de acest primat al conceptului „dat", dar acest lucru îi reușește numai în anumite limite. În orice caz, cînd vorbim de „intuitivizare", vorbim în realitate de niște procese cognitive. Se poate întîmpla ca limitele intuiției să fie depășite acolo și să intervină intuitivizarea – de exemplu, prin comparații plastice –, fiindcă obiectele sînt reprezentabile numai simbolic, așa cum putem spune de pildă despre numerele mari ori despre spațiile cu patru sau mai multe dimensiuni. O asemenea „intuitivizare" nu are nimic de-a face, evident, cu rolul intuiției în artă.

Fiindcă „intuiția" nu este un moment secundar. A fi intuiție, și anume „intuiție a lumii" [*Weltanschauung*], este mai curînd trăsătura distinctivă reală a artei [1]. Aceasta nu înseamnă doar că arta apără o pretenție proprie de adevăr față de cunoașterea științei – în măsura în care jocul liber al imaginației se referă

1. Întîlnim termenul *Weltanschauung*, în acest sens originar, la Kant însuși, atunci cînd vorbește în *Critica facultății de judecare* despre infinit ca despre un *noumen* „care nu poate fi intuit el însuși, dar care stă ca substrat la baza intuirii lumii ca simplu fenomen" (B 92) (*cf.* și Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, trad. Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 148 – n.tr.). Firește, trebuie să ținem la distanță, în acest caz, ca și la Schleiermacher și la Hegel, conceptul nostru banal de „concepție despre lume". Oricum, să ne fie permisă observația că nici această formulare cu care ne-am obișnuit, a conceptului de *Weltanschauung*, nu vrea să desemneze atît o esență de vederi, cît o perspectivă. A se vedea și trimiterea din *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I, p. 104).

la „cunoaștere în genere" –, ci și că intuiția „interioară", care intră în joc aici, aduce spre intuire lumea și nu numai ceea ce este obiectual în ea. În prelegerea sa despre estetică, Hegel a încercat să înfățișeze „modalitățile intuirii lumii". În același context, ni se spune că, încă înainte de orice cunoaștere conceptual-științifică, modul în care privim lumea și ansamblul ființei-întru-lume își află configurarea în artă.

Punctul de plecare adoptat de noi în ceea ce privește „plasticitatea" își arată acum semnificația pozitivă. El ne ferește de tentația de a amesteca aici conceptul de intuiție sensibilă și, o dată cu aceasta, contradicția epistemologică abstractă dintre intuiție și inteligență – în loc să privim aceste „modalități de intuire" și astfel procesele alcătuitoare ce dau formă unei asemenea intuiții, cu alte cuvinte, în loc să privim productivitatea imaginației și jocul ei comun cu intelectul. Or, cu siguranță, intenția propriu-zisă a întemeierii kantiene a esteticii era aceea de a desființa subordonarea artei față de cunoașterea conceptuală și, în același timp, de a nu curma relația semnificativă cu actul intelectiv. Mi se pare că aici se află totuși o slăbiciune a distincției kantiene dintre frumosul artistic și cel natural. După Kant, în cazul artei, jocul „liber" al forțelor imaginative se raportează la conceptul „dat". Orice frumos artistic nu mai este atunci un frumos „liber", ci unul „dependent". Prin aceasta, Kant cade în falsa alternativă dintre arta obiectuală și natura fără obiect, în loc să înțeleagă libertatea obiectualului (de „concept") ca pe o variație imanentă în creația artistică însăși și în propria sa raportare la adevăr. Numai existența muzicii clasice din epoca sa ar fi putut să-l ferească de această unilateralitate[2].

Oricum, Kant definește geniul și spiritul, „în semnificație estetică", drept capacitatea reprezentării de idei estetice. Chiar dacă acest concept despre „ideea estetică" este mult prea orientat, ca opoziție față de ideea rațională, și, înainte de toate,

2. *Cf.* rolul tehnicii compoziționale vieneze, care desăvârșește autonomia operei de artă muzicale.

rămîne prea legat de conceptul unui obiect pe care ideea „îl lărgește" (ceea ce se condensează la Kant în teoria atributelor), putem spune totuși că acest concept de idee estetică formulează ceva just, chiar și independent de o asemenea raportare la obiect. O idee nu este un concept, totuși este ceva spre care trebuie să privim în afară, chiar și cînd prin idee nu ajunge la reprezentare nici un concept determinat al vreunui obiect, așa încît vorbirea despre „lărgirea" unui concept rămîne fără obiect.

Aici – și nu în revenirea la judecata de gust – mi se pare că se află adevărata obligație de a dezvolta mai departe realizarea filosofică a lui Kant și de a elibera ideile sale din lanțurile unei opoziții între intuiție și concept. Cînd, cu ocazia introducerii conceptului de geniu – și abia acolo avem de-a face cu „arta", nu tocmai din punctul de vedere al gustului –, Kant vede geniul, pe de o parte, „în găsirea ideilor pentru un concept dat", vom simți în aceasta falsa presiune a paradigmei teoretice și îngustimea experienței artistice a lui Kant. Pe de altă parte însă, Kant ne îndeamnă spre libertate, atunci cînd observă capacitatea geniului de „a percepe jocul rapid al imaginației și de a-l cuprinde într-un concept (original tocmai din acest motiv și care dă naștere unei noi reguli...) care poate fi comunicat în afara constrîngerii regulilor" (B 199)*. Într-adevăr, aici conceptul nu este unul „dat". El este „original". Aceasta înseamnă două lucruri: el nu e o imitație și poate orîndui cu adevărat el însuși un model, însă unul pe care nimeni nu-l poate folosi efectiv ca pe o „nouă regulă", dacă nu vrea să cadă, la rîndul său, într-o simplă imitație. Acest „concept" este pînă la urmă unitatea intuiției înseși, o „modalitate" originală a intuiției, care „deschide" opera către artă.

La fel se pare că stau lucrurile atunci cînd Kant atribuie poeziei rangul suprem, fiindcă ea „eliberează imaginația" (B 215). El amintește, desigur, de îndată: „în limitele unui concept dat". Dar dacă privim mai de aproape, aceasta nu poate însemna că acel concept este pur și simplu „lărgit" prin ridicarea la idei

* *Cf.* Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, trad. rom. cit., p. 212 (n.tr.).

estetice. Căci poezia „se joacă cu aparența". Ea face ca sufletul „să-și simtă facultatea sa liberă, spontană... și apreciază natura, ca fenomen, dintr-un punct de vedere pe care ea nu-l oferă de la sine în experiență, nici simțului, nici intelectului"*. Nici intelectului!

Dacă natura ca fenomen este folosită aici „oarecum ca schemă a suprasensibilului", faptul ne amintește de sentimentul sublimului. Și acolo este vorba despre relația cu niște idei raționale, și nu cu intelectul. Aceasta înseamnă însă totuși că poezia nu este legată de limitele unui concept dat, ci că trimite dincolo de sfera conceptului – și asta înseamnă a intelectului. Nu înseamnă totuși că jocul liber al imaginației este o revărsare asociativă. Libertatea imaginației, care îi este proprie *per definitionem*, presupune o reală obligație prin aceea că, în ciuda jocului său liber, „se acordă în general cu cunoașterea". „În general cu cunoașterea" înseamnă „a o pune de acord cu conceptele intelectului în general (care nu sînt determinate)" (B 95)**. „Nu sînt determinate" apare ca o adevărată descriere adecvată a jocului cu aparența că imaginația produce o intuiție interioară, fără să presupună determinarea unui concept dat și că totuși ea nu urmează numai unor vagi asociații, cum se poate întîmpla în privința frumosului natural, ci realmente „dă de gîndit". Ceea ce Kant descrie aici, dinspre latura subiectivă, ca pe o realizare a facultății de judecare estetică – deci, după caz, ca geniu și spirit – se poate formula, dinspre cealaltă latură, ca act de intuire a lumii, care este reprezentat în orice operă de artă. Nu un obiect determinat, dat în intuiție, limitează această intuire. „Imaginea" ce se construiește în intuirea interioară ne permite să vedem dincolo de orice dat în experiență. Expresia lui Kant pentru aceasta – „reprezentarea frumoasă a unui obiect" este prea strîmtă. Trebuie s-o înțelegem, în orice caz, de-a dreptul ca apariție a sa.

Mereu trebuie să ne preocupe, în legătură cu aceasta, minunatul paragraf 17 al lui Kant, „Despre idealul de frumusețe".

---

* *Ibidem*, p. 221 (n.tr.).
** *Ibidem*, p. 149 (n.tr.).

Conceptul de frumos natural care, în sine, predomină la Kant în contextul analiticii gustului, pare să treacă acolo, pe neobservate, în acela de artă. Faptul că aici Kant nu se mulțumește cu conceptul de idee ca model al gustului, ci acceptă un „ideal" al frumosului ca fiind ceva ce tindem „să dăm la iveală în noi", s-ar mai putea înțelege eventual ca „reprezentare" în imaginație, folosind „aprecierii" a ceva din natură sau din artă. Dar aceasta nu trebuie să însemne numai că ideea normală de frumos ne vorbește despre reprezentarea „după regulile școlii" – deci nu doar apreciere prin gust, ci reprezentare ca artă. Și idealul de frumusețe pe care Kant îl recunoaște „doar chipului omenesc", pentru că el poate fi „expresie a moralității", îi apare la urmă ca o datorie a artistului: „este necesară îmbinarea ideilor pure ale rațiunii cu o mare forță a imaginației la cel care doar le apreciază și cu atît mai mult la cel care vrea să le întruchipeze" – și el încheie afirmînd că „aprecierea după un astfel de criteriu nu poate fi niciodată pur estetică"*.

Se pare că aici – indiferent dacă e vorba de natură sau de artă – plăcerea pentru frumos capătă în același mod „un mare interes" și amîndouă absolut fără „excitația simțurilor". Este acesta un interes moral – cum îl poate stîrni frumosul natural (§ 42) – sau unul artistic, care, firește, trebuie să fie și unul moral, nu doar unul estetic? Apropierea de idealul de frumusețe trebuie trăită în preajma unui om frumos, pe care-l întîlnim, sau în fața unei reprezentări artistice a unei astfel de persoane? Asociația de idei și concluzia trasă permit, în fond, numai varianta din urmă: „pe baza unui concept determinat" (titulatura paragrafului 16!). Dar acest concept al unui om de o frumusețe ideală este unic în felul său, întrucît nu se exprimă prin el perfecțiunea vreunui obiect, ci moralitatea. Oare nu este aceasta tranziția într-o dimensiune cu totul nouă, în care singurul element de condiționare nu e un concept determinat, ci esența a ceea ce-l distinge pe om – în exprimarea lui Kant: „substratul său suprasensibil", „libertatea transcendentală"?

* *Ibidem*, p. 129 (n.tr.).

Și oare „arta" nu se definește realmente prin faptul că în ea se întîlnește omul însuși, indiferent ce anume este reprezentat?

Dacă lucrurile stau astfel, atunci aceasta îngăduie o încorporare – neclar realizată la Kant – a esteticii sublimului în teoria artei. Este just, într-adevăr, că sentimentul sublimului se întîlnește mai întîi din punctul de vedere al gustului și este tratat numai ca sublim al naturii (a cărui reprezentare poate apărea atunci și în artă). Sublimul nu trimite totuși, în mod clar, dincolo de punctul de vedere al gustului. Trebuie să ne întrebăm dacă nu cumva tocmai prin sublim și în special prin sublimul dinamic din natură (în contact cu care ajungem să trăim determinarea „suprasensibilă" a omului) este pregătită tranziția de la punctul de vedere al gustului la acela al geniului[3].

Concordă cu aceasta faptul că, după Kant, „sublimul din natură ar fi numit astfel doar în mod impropriu" și că deducția judecăților de gust este numai aceea „a judecăților despre frumusețea lucrurilor din natură" (B 133). Bineînțeles că nu este vorba încă despre lucrurile artistice în general. Dar așa cum, în cazul sublimului natural, trebuie să considerăm natura doar un stimul al înălțării sufletului la determinarea sa suprasensibilă, încercînd cu acest prilej o satisfacție ce se ridică deasupra neplăcerii experienței propriei micimi și neputințe – sîntem totuși plini deja de un interes intelectual. Ceea ce stîrnește opera de artă, producția geniului, este înrudit însă cu interesul intelectual pentru frumos. Desigur, nu lipsa de formă și inadecvarea contemplării, așa cum ne-o oferă natura în cazul sublimului, este cea care provoacă o plăcere paradoxală în neplăcere. Dar nici simplul caracter plăcut al „formei obiectului" nu este cel care ne determină să găsim „frumoasă" opera de artă. Ceea ce este plăcut doar în acest mod este, în judecata artistică, mai curînd discreditat ca fiind „pur decorativ".

3. Disertația lui Joh.H. Trede, *Die Differenz von theoretischem und praktischem Vernunftgebrauch und dessen Einheit innerhalb der „Kritik der Urteilskraft"* (Heidelberg, 1965) a atras pentru prima oară atenția asupra acestui lucru.

Dimpotrivă, cînd produsul geniului ne „înalță", aceasta are totdeauna de-a face, întru cîtva, cu „libertatea transcendentală" – folosind expresia lui Kant. Faptul că opera de artă nu numai că ne place, ci ne și „înalță" include, evident, adevărul că ea nu stîrnește numai plăcere, ci și „neplăcere". Lucrul acesta nu se petrece astfel numai cîteodată, la reprezentarea expresă a sublimului în artă, de exemplu în marea tragedie. Adevărata operă de artă, care nu se insinuează decorativ în contextul vieții, ci iese din el prin propriile sale mijloace, are totdeauna în sine ceva dintr-o provocare. Ea nu place pur și simplu, ci exercită de-a dreptul constrîngerea să zăbovim alături de ea, întocmai ca o pretenție de a fi admisă fără obiecții. Heidegger a vorbit despre lovitura pe care ne-o dă opera de artă. Într-adevăr, lumea arată altfel dacă o privim împreună cu opera și cu ochii acesteia. Putem socoti prea înguste și prea îngrăditoare conceptele kantiene, mai ales pe acela de geniu și înrădăcinarea lui într-un concept despre natură, întemeiat, la urma urmelor, teologic-creaționist. Intervine însă aici, gata să ne ajute, ca o lărgire, analiza kantiană a sentimentului de sublim. „Punctul de vedere al gustului" este aici în mod necesar depășit. Aceasta se întîmplă în cazul neîndeplinirii exigenței de a cuprinde într-o intuiție ceea ce este enorm sau de a măsura ceea ce este extrem de puternic și de a-i rezista. În această împrejurare, omul devine conștient de determinarea sa „suprasensibilă". Nu este oare și intuiția, la care încearcă să se ridice imaginația în contemplarea operei de artă, de o astfel de mărime extremă (și de o supraputere asemănătoare), atîta timp cît este „de neexpus" pentru concept? Coincidența capacității cognitive cu „cunoașterea în general", care distinge, după Kant, experiența estetică, capătă într-adevăr, în cazul artei, o determinare particulară, însă nu într-un „concept", ci în fluxul unor intuiții interioare, în care se construiește pentru noi priveliștea lumii.

Privind retrospectiv, contribuția lui Kant la clarificarea lucrurilor – în ciuda oricărei distanțe pe care timpul și gustul epocii, situația problemei și conceptualitatea o pun între noi și

Kant – ne apare cu adevărat actuală sub un aspect: dezvoltarea structurii temporale ce revine conceptului de intuiţie. Desigur, el nu a aservit-o realmente teoriei sale despre artă. În *Critica raţiunii pure* (A 120) se află vestita remarcă: „Nici un psiholog n-a observat încă, că imaginaţia este un ingredient necesar al percepţiei. Aceasta se datoreşte în parte faptului că imaginaţia a fost restrînsă numai la reproduceri, în parte, credinţei că simţurile nu ne-ar procura numai impresii, ci că chiar le-ar şi înlănţui şi ar produce imagini ale obiectelor, pentru care, fără îndoială, pe lîngă receptivitatea impresiilor, se cere ceva mai mult încă, anume o funcţie a sintezei lor" *. Sinteza imaginaţiei, pe care Kant o indică aici ca pe una ce constituie unitatea „aprehensiunii", rămîne legată desigur de caracterul aprioric al obiectului în diversitatea senzaţiilor. Cu toate acestea, jocul sintetizării ar trebui să fie înţeles ca fiind unul ce se îndeplineşte în succesiunea în timp ca o „citire" – întocmai aşa cum a fost explicată structura temporală a sintezei „apercepţiei" de către analiza fenomenologică a lui Husserl. Oricum, cazul special al sublimului matematic a călăuzit tocmai în această direcţie, în care forma timpului, pe care o posedă cu atît mai mult „jocul liber" al imaginaţiei productive, capătă o importanţă capitală şi pentru teoria artei. Începînd de aici, rolul intuiţiei în acest domeniu poate fi dedogmatizat. Aceasta implică însă depăşirea anumitor aspecte unilaterale, moştenite, ale teoriei artei. Trebuie să anulăm preeminenţa pe care o posedă artele plastice faţă de poezie, în formarea conceptelor estetice. Eu n-aş spune, ca Manfred Frank[4], că intuiţia este suspendată în metaforă – ea este mai curînd plăsmuită din nou prin metaforă. Indicaţia lui Kant din § 59 mi se pare cea mai profundă pentru teoria metaforei: în fond, metafora nu pune în comparaţie nimic din conţinut, ci operează „transferînd reflexia asupra unui obiect al intuiţiei la un cu totul alt concept căruia,

* *Cf.* Immanuel Kant, *Critica raţiunii pure*, trad. Nicolae Bagdasar şi Elena Moisuc, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1969, p. 165 (n.tr.).

4. Manfred Frank, „Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher", în *Neue Hefte für Philosophie*, 18/19 (1980), pp. 58-78.

probabil niciodată, nu-i poate corespunde direct o intuiție"*. Nu este oare exact ceea ce face poetul cu fiecare cuvînt? El suspendă orice corespondență directă și suscită tocmai prin aceasta o intuiție.

Apare aproape ca o încurcătură situația în care Hegel pornește de la cunoștințele imediate – și tocmai de aceea sensibile – ale artei și vorbește despre unitatea conceptului, în generalitatea lui, cu apariția individuală, după care continuă (I, 132): „Această unitate se înfăptuiește însă, desigur, în artă și în elementul reprezentării și nu numai în exterioritatea sensibilă, îndeosebi în poezie"**. Firește, Hegel știe foarte bine că în poezie „orice conținut este conceput în mod nemijlocit și adus la reprezentare". Însă nu așa se întîmplă cu „obiectele naturale, separate ca atare". Ele ar fi, într-adevăr, „niște existențe sensibile, însă izolate, care luate pentru sine nu oferă intuiția spiritualului". Preeminența metodică ce-i revine poeziei față de toate celelalte arte tocmai din această cauză – cu siguranță, asta nu le micșorează cu nimic rangul și semnificația lor umană – se află tocmai în deplina claritate cu care poezia este axată pe „intuiția spiritualului".

Dacă analizăm *Critica facultății de judecare* a lui Kant din punctul de vedere al însemnătății sale pentru filosofia artei, o supunem unui interogatoriu unilateral. La fel s-au petrecut lucrurile și atunci cînd, la vremea sa, am legat schița filosofiei mele hermeneutice de Kant și am încercat să pun în discuție opoziția tradițională dintre Kant și Hegel, în sensul de estetică formală și estetică a conținutului. În opinia mea, aceasta rezistă în măsura în care analiza făcută de Kant judecății de gust este revendicată în mod injust pentru o estetică a picturii abstracte din secolul nostru. De aceea a trebuit să accentuez atunci ideea potrivit căreia facultatea de judecare estetică și analiza judecății de gust operată de Kant erau orientate după

* *Cf.* Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, trad. rom. cit., p. 247 (n.tr.).
** *Cf.* Georg Wilhelm Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, trad. D.D. Roșca, Editura Academiei, București, 1966, vol. I, p. 109 (n.tr.).

frumosul natural și au ajutat la nașterea filosofiei idealiste a artei numai într-o formă schimbată, pe baza conceptului de geniu, pe care îl accentuase Kant.

În orice caz, încadrarea tradițională a *Criticii facultății de judecare* în estetică și în filosofia artei este unilaterală și dubioasă. Cea de-a treia *Critică* a lui Kant nu voia să reîntemeieze estetica[5]. Ea avea în vedere mai curînd o problemă cu o semnificație mult mai principială. Acest lucru este evident în compoziția *Criticii facultății de judecare*, mai cu seamă în introducere, unde privirea nu e îndreptată atît spre facultatea de judecare estetică, cît spre cea teleologică. Acestui fapt îi corespunde și împrejurarea că cea de-a treia *Critică* a lui Kant a devenit, în ansamblu, mai eficace pentru gîndirea idealistă decît celelalte două. Lucrul acesta nu e valabil atît pentru Schiller, care în *Scrisorile despre educația estetică* se orientează în mare măsură după Fichte, ci, înainte de toate, pentru Schelling și Goethe. Pentru acesta puterea de judecare teleologică a însemnat deosebit de mult. Dar cea de-a treia *Critică* a legitimat îndeosebi, ca întreg, ideea de sistem pe care a dezvoltat-o pînă la o adevărată strălucire „mișcarea germană" de la Fichte pînă la Hegel. Astfel, a fost lesne de înțeles faptul că idealiștii n-au acordat precădere metodică frumosului natural, ci artei, avînd în vedere învecinarea sa cu filosofia. Tendința continuă să acționeze în științele spiritului și, de aceea, și în hermeneutică și în filosofia implicată în științele spiritului. În acest context, nu trebuie urmată nici distincția netă dintre intuiție și concept, așa cum o întreprinde *Critica rațiunii pure*. Și neokantianismul, începînd de la Fichte, a stăruit în această direcție, iar Ernst Cassirer a dezvoltat mai departe teza în filosofia sa a formelor simbolice. Prin intuiție trebuie să înțelegem tot ceea ce se situează în domeniul puterii de imaginație și este numit de Hegel, cu referire la artă, „intuiția spiritualului".

5. Acest lucru a fost explicat mai de aproape de Wolfgang Wieland în prelegerea sa inaugurală de la Heidelberg, în 1985. Publicată, între timp, în *Deutsche Vierteljahrsschrift*, vol. LXIV (1990), pp. 604-623.

Gestul nu se vrea înțeles nicidecum ca o opoziție la *Critica facultății de judecare* a lui Kant. A fost necesară o analiză mai atentă din partea mea, așa cum am prezentat-o în *Adevăr și metodă*, ca să recunosc că distingerea judecății de gust prin vestitul concept al „plăcerii dezinteresate" nu conduce în nici un caz la o estetică decorativă. Cînd Kant definește arta ca „artă a geniului", actul implică, într-un mod în egală măsură de la sine înțeles și expres, un interes intelectual, ce este legat de artă.

Teoria lui Kant despre plăcerea dezinteresată a pătruns cu toate acestea pretutindeni în cercetările estetice despre artă, în secolul al XIX-lea, datorită – nu în cele din urmă – utilizării acestei teorii de către metafizica voinței lui Schopenhauer și infiltrării acesteia în educația culturală a burgheziei. Or, interesul meu a fost să arăt că nu se poate să detașăm problema artei de cea a adevărului și să privăm arta de tot ceea ce ea ne mijlocește sub raportul cunoașterii. La prima vedere, aceasta pare o luare de atitudine în privința vechilor poziții în dispută – estetica formală și cea a conținutului – și o opțiune pentru Hegel, împotriva lui Kant. Eu privesc însă critic tocmai apelul la Kant și la teoria sa despre judecata de gust, din cauza modului abuziv de folosire a acesteia pentru teoria artei – și de aceea am plasat ca pe un semnal de avertizare acea „nondistincție estetică". Nu ignor totuși deosebita dezvoltare pe care a cunoscut-o arta secolului nostru, să zicem, în pictura abstractă. Conform cu stările de lucruri, problema se pune însă de mult filosofiei artei, și anume o dată cu gradul înalt de configurare a muzicii absolute, atins de clasicismul vienez. Unitatea originară dintre cuvîntul din grai și limbajul sonor muzical este dezvoltată acolo la fel ca legarea de calitatea reproducerii în pictura modernă. Mai apare și altceva similar în muzica modernă, și anume o nouă scoatere de sub interdicție în ceea ce privește reproducerea, adică interpretarea muzicală. Ea apare ca un gen de imitare liberă a unui original, corespunzînd oarecum libertății de lectură, ce poate accentua textul după cum vrea – presupunînd că ține să înțeleagă. Chiar și muzica absolută pretinde

ceva asemănător unei „înțelegeri". E vorba, neîndoielnic, de un alt gen de audiție decît atunci cînd ascultăm cîntecul unei păsărele. Ca să descrie farmecul frumosului natural, Kant a povestit istorioara nostimă despre un hangiu isteț care a expus ca reclamă o privighetoare artificială, dar care a distrus astfel orice vrajă. Povestea spusă de Kant se repetă acum într-un sens invers, în care farmecul actului creator nu este exercitat de natură, ci de practicarea muzicii. Oricît ar fi de perfectă reproducerea muzicii, așa cum o avem astăzi, ea nu este totuși „live". Ne întrebăm, prin urmare: despre ce e vorba cînd ascultăm jocul cu gamele? Ce rost are contemplarea unor configurări de tablouri care imită niște jocuri de linii și culori ce nu înseamnă nimic? Nu par acestea un fel de concepte luate în calcul? Ce fel de audiție e asta? Ce fel de privire? Dacă nu e nimic acolo pe care să-l putem recunoaște – sau mai bine zis: să-l cunoaștem cu adevărat – poate că acesta este, atunci, doar un concept luat în calcul?

Or, mi se pare într-adevăr că, în ceea ce privește aceste experiențe, subiectivitatea sentimentului, pe care Kant, în contextul *Criticii facultății de judecare*, o invocă în privința aprioricului, nu este suficientă pentru a înțelege esența artei. Surprinzătoare sînt și capitolele ulterioare din *Critica facultății de judecare* (§ 50 și următoarele), prin dependența lor de epocă, în special teoria despre atributele estetice, ca să nu mai vorbim de aprecierea sa amuzantă privind muzica. Desigur, Kant nu a omis, de altminteri, să subordoneze libertatea geniului disciplinării prin gust. Totuși, teoria geniului și subiectivismul tematicii estetice au avut avut drept urmare faptul că folosirea de către Schiller a conceptului de joc s-a îndreptat în această direcție. Dar nu despre omul care se joacă este vorba. Kant crede mai degrabă că imaginația noastră se joacă și se manifestă împreună cu celelalte capacități spirituale, ajungîndu-se astfel la plăsmuiri ce nu sînt construite printr-o aplicare rezonabilă a unor reguli. Aceasta este, într-adevăr, partea care pare absolut justă în descrierea făcută de Kant trăirii frumosului ca stimulare a sentimentului vital. Facultățile noastre

superioare de cunoaștere, imaginația și intelectul, sînt puse de experiența frumosului într-un joc liber. Există însă aici o relație cu capacitatea de cunoaștere în ansamblu și acesta e punctul asupra căruia trebuie să insistăm pentru raportarea artei la adevăr. Imaginația liberă despre care e vorba aici nu este cea transcendentală, care se subordonează conceptului. Trebuie să înțelegem artele plastice și pe cele literare pornind de la baza lor comună și, în acest scop, nu e suficient să interpretăm doar ceea ce este comun tuturor artelor, începînd de la sporirea sentimentului vital, pe care o produc și frumosul, și sublimul din natură. E necesară o abordare mai profundă a ceea ce, în cadrul criticii conștiinței estetice, am subliniat ca nondistincție estetică[6]. Nu-i pot urma pe cei care, aidoma unora dintre interpreți, vor să limiteze trăirea artei la plăcerea estetică (H.R. Jauss), dar nici pe cei care îmi atribuie o evlavie istorică ce nesocotește cerința de autonomie a artei (O. Becker). Ambele tendințe contrazic integral sensul nondistincției estetice. Oskar Becker mă întreabă de-a dreptul cum înțeleg, de exemplu, fenomenele artei abstracte. Prin aceasta, Becker nu vrea să combată propriu-zis cercetările mele privind fundamentarea hermeneutică a științelor spiritului. Cu atît mai hotărît vrea să respingă însă rolul pe care l-aș fi atribuit artei în proiectul meu hermeneutic. El vede aici expresia unei religiozități istorice și mă găsește de-a dreptul înecat într-însa. Mai pe urmă, Becker a trebuit să se mire că, în analizele mele fenomenologice referitoare la artă, m-am exprimat într-un mod atît de rațional în privința conceptului de joc. În realitate, felul în care tratez conceptul de joc nu se potrivește deloc cu această pretinsă evlavie istorică. Eu mă situez foarte aproape de Kant însuși, atunci cînd vorbește despre jocul liber al facultăților cognitive.

În experiența artei, trebuie să păstrăm îmbinarea aspectului formal cu cel de conținut. Acesta este sensul nondistincției

6. În legătură cu acest concept, *cf. Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I, pp. 122 *sqq*).

estetice. În analiza conceptului de plasticitate, am profitat de ocazie ca să arunc o nouă lumină, pornind de la cuvînt, adică de la reprezentarea lingvistică, fie retorică, fie poetică, asupra a ceea ce este expus în *Adevăr şi metodă*[7] ca ontologie a imaginii. Acolo, imaginea originară ajunge la reprezentare tocmai prin aceea că nu e o copie, ci este într-adevăr o imagine. La fel stau lucrurile şi aici, în domeniul vorbirii. Oricît de realistă, povestirea narată sau situaţia evocată printr-o poezie nu copiază nimic real. Ceea ce este reprezentat se ridică mai curînd la o generalitate valabilă şi la o trăinicie durabilă. Capătă dimensiunea valabilităţii şi adevărului tocmai pentru că nu este o copie. E ca un tablou care îşi are propria măreţie ca tablou, iar ca poezie îşi are propria libertate poetică, în care se iau în calcul multe lucruri inexprimabile. Astfel, opera de artă comportă un fel de „autoatestare" [*Selbstbeglaubigung*], aşa cum o are, de altminteri, şi mitul, în care de fapt „nu credem", ci ne găsim în puterea fiinţei sale[8]. În felul acesta este prezentă arta – pentru ascultător, cititor, cîntăreţ, actor şi privitor. Termenul englezesc *fiction* sugerează un concept de realitate ce suspendă de la sine o asemenea pretenţie de fiinţă. Mi se pare că restabilesc echilibrul introducînd reprezentarea ca un concept de drept public, propriu atît tabloului, cît şi cuvîntului poetic.

7. *Ges. Werke*, vol. I, pp. 139 *sqq* (*Die Seinsvalenz des Bildes*).
8. Pentru date mai amănunţite despre conceptul de mit, *cf.* în *Kunst als Aussage* articolul „Mythos und Vernunft" şi articolele legate de acest subiect.

Filosofie și poezie

Apropierea dintre filosofie și poezie este una enigmatică și care pînă la urmă, de la Herder și de la romantismul german încoace, a pătruns în conștiința generală. Nu întotdeauna fără a întîmpina opoziții. Faptul ar trebui să fie socotit mai curînd o dovadă de sărăcie a epocii posthegeliene. Filosofia universitară a secolelor al XIX-lea și XX și-a pierdut rangul față de marii outsideri și marii scriitori de factura unor Kierkegaard și Nietzsche – nu neapărat ca urmare a tiradelor insultătoare ale lui Schopenhauer, cît mai ales prin eclipsarea sa de către constelațiile strălucitoare ale marii literaturi românești, în special a francezilor Stendhal, Balzac, Flaubert și a rușilor Gogol, Dostoievski, Tolstoi. Ea s-a rătăcit pe meleagurile cercetării de istoria filosofiei sau și-a apărat științificitatea în sterilitatea problematicii gnoseologice. Cînd filosofia universitară și-a recăpătat însă, în secolul nostru, o anumită valoare – îi amintesc doar pe așa-numiții filosofi existențialiști, pe Jaspers, Sartre, Merleau-Ponty, Gabriel Marcel și, înaintea tuturor, pe Martin Heidegger –, lucrul nu s-a petrecut fără ca ei să se hazardeze în domeniile limitrofe ale limbajului poetic – fapt ce s-a confruntat adeseori cu o critică aspră. S-a spus că postura de profet nu-i stă bine filosofului care ar dori să fie luat în serios în epoca științei. De ce se neglijează marile cuceriri ale logicii moderne, care a făcut în ultima sută de ani niște progrese altădată inimaginabile, dincolo de Aristotel, și de ce se cufundă unii tot mai mult în întuneric, în spatele nebulozităților poetice?

Cu toate acestea, apropierea și depărtarea, tensiunea rodnică dintre poezie și filosofie nu constituie o problemă de ieri, de alaltăieri. Ea însoțește întregul drum al gîndirii occidentale,

care se distinge de orice discurs oriental despre înțelepciune tocmai pentru că trebuie să suporte în sine această tensiune. Platon vorbește despre vechea discordie (παλαιὰ διαφορά) dintre poezie și filosofie, izgonește poezia din imperiul ideilor și al binelui – și în același timp o preia în el însuși ca un povestitor de mituri, care știe să amestece într-un mod inimitabil solemnitatea și ironia, depărtarea legendară și strălucirea gîndirii. La fel, ne putem întreba cine ar vrea să distingă între poezie și filosofie, între imagine și concept, ceea ce Vechiul și Noul Testament și un mileniu de interpretare creștină a lumii și de poezie universală reunesc în ele.

Așadar, constituie o problemă străveche motivul și modalitatea prin care limba, unicul mijloc a ceea ce este gîndit, precum și a ceea ce e poetizat, poate realiza această comunitate și această diferență. Desigur, o asemenea afinitate nu iese la iveală și nu se desăvîrșește pînă la interferență în folosirea zilnică a limbii. Ce-i drept, orice fel de vorbire poate evoca mereu și imaginea, și ideea. Însă vorbirea oamenilor cîștigă în general o determinare și o univocitate plină de înțeles dintr-o corelație a vieții ce-și găsește concretizarea prin situație și adresă. Cuvîntul spus într-o asemenea legătură cu acțiunea concretă nu stă, așadar, pentru sine. În general, el nu „stă", ci „trece dincolo" de ceea ce este spus. Chiar și fixarea prin scris a unei asemenea vorbiri nu schimbă nimic, indiferent dacă sarcina înțelegerii textului astfel desprins prezintă dificultăți hermeneutice proprii. Dimpotrivă, cuvîntul poetic, întocmai ca și cel filosofic, este capabil să stea și să mărturisească cu propria-i autoritate, în cazul extragerii din „textul" în care este articulat. Cum poate face limba acest lucru?

Este incontestabil faptul că limba, așa cum o întîlnim în folosirea zilnică, nu este în stare de așa ceva, dar nici nu are nevoie de asta. Fie că se apropie de idealul desemnării limpezi a ceea ce este avut în minte, fie că este oricît de departe de un asemenea ideal – să ne gîndim, de pildă, la discursurile politice –, în fiecare caz, ea nu stă pentru sine însăși, ci pentru ceva ce se întîlnește în practica vieții trăite sau în experiența

științei – fie vorbite, fie scrise. Paul Valéry a evidențiat într-o parabolă spirituală cuvîntul poetic față de uzul zilnic al limbii făcînd aluzie, ce-i drept, la vremurile vechi ale etalonului aur. Uzul zilnic ar fi la fel ca moneda divizionară (și ca toate bancnotele noastre) prin faptul că nu posedă valoarea pe care o simbolizează – pe cînd vestita monedă veche de aur, dinaintea primului război mondial, poseda ea însăși valoarea metalică corespunzînd celei imprimate pe ea. Cuvîntul poetic nu ar fi deci o simplă indicație pentru altceva, ci – întocmai ca moneda de aur – este ceea ce reprezintă.

Nu cunosc o declarație similară pentru cuvîntul filosofului, dacă nu cumva ea se află ascunsă în vestita critică adusă de Platon scrierii și neputinței acesteia de a se apăra de proasta întrebuințare de către cel ce o folosește. Căci această critică trimite într-adevăr la un mod de a fi al ideii filosofice – dialectica dialogului – care, la rîndul ei, stă pentru ea însăși, în așa măsură încît a putut ajunge „să stea" chiar în mimesisul poetic al dialogului platonic – într-un text, desigur, de un gen foarte special, care îl implică pe cititor, în mod repetat, în dialogul pe care-l reprezintă. Fiindcă filosofia se construiește abia în dialog sau în interiorizarea sa tăcută, pe care o numim gîndire – filosofia, adică infinita străduință a conceptului. Ea lasă în urmă vorbirea zilnică, cu părerile (δόξαι) ei îndreptate într-o parte sau în alta. Nu înseamnă aceasta că lasă în urma sa simplul cuvînt?

Apropierea dintre poezie și filosofie (ce constă în degradarea amîndurora de către schimbul de cuvinte din practică și de către pretenția științelor experimentale) pare astfel să se descompună în cele din urmă cu totul. Cuvîntul care „stă" și cel care dispare în ceea ce nu se poate spune nu sînt oare niște extreme? Cu toate acestea, apropierea lor își păstrează drepturile și poate fi întemeiată pe argumente. Acestora le este dedicată discuția ce urmează.

Drept primă indicație poate servi, în acest scop, faptul că întemeietorul filosofiei fenomenologice, Edmund Husserl, respingînd toate confuziile naturaliste și psihologiste ale filosofiei

pe care le răspîndise sfîrșitul secolului al XIX-lea, a dezvoltat o înțelegere de sine metodică pentru esența filosofiei, pe care a numit-o „reducție eidetică". Experiența realității contingente este pusă metodic între paranteze. Lucrul acesta se întîmplă *de facto* în orice filosofare reală. Căci numai structurile esențiale aprioric ale tuturor realităților alcătuiesc – dintotdeauna – imperiul conceptului sau, cum îl numea Platon, al „ideilor". Cel ce încearcă acum să descrie particularitatea enigmatică a artei și, o dată cu aceasta (și mai ales), pe cea a poeziei nu va putea evita să se exprime într-un mod asemănător. El va vorbi despre tendința lor idealizantă. Chiar și atunci cînd un artist urmează o orientare oricît de realistă sau, dimpotrivă, una ce tinde spre un abstractism perfect, el nu va tăgădui idealitatea creației sale, caracterul său de suspendare [*Enthobenheit*] într-o realitate ideală, spirituală. Husserl, care prezenta ca metodă a filosofiei reducția eidetică, ce presupune punerea între paranteze a lumii obiective, putea spune prin urmare că, în domeniul artei, această reducție eidetică este „îndeplinită spontan". Punerea între paranteze a lumii obiective, așa-numita *epoche*, a avut loc dintotdeauna acolo unde este trăită arta – după cum nimeni nu consideră, de pildă, un tablou sau o statuie ca fiind reale, nici măcar în cazul extrem al picturii iluzioniste, care mai înalță încă iluzia de realitate în sfera idealității, punînd-o în joc ca atracție estetică. Să ne gîndim, de exemplu, la bolta din San Ignazio din Roma, care ilustrează bine acest aspect.

Acolo unde limba este mijlocul, se pune astfel problema – ce joacă un rol în special între filosofie și artele vorbirii – modului în care se comportă una față de alta aceste două forme de limbă eminente și totodată contrare – adică textul poeziei care „stă" în sine și limba conceptului ce se anulează pe ea însăși, lăsînd în urma sa orice fel de fapt petrecut.

Conform unui bun principiu fenomenologic, vom aborda această problemă dinspre extreme și, ca atare, alegem ca puncte de plecare poezia lirică și conceptul dialectic. Poezia lirică este o extremă, deoarece implică, fără îndoială, în chipul cel

mai pur, caracterul nedetașabil al operei de artă lingvistice de fenomenul lingvistic original – așa cum o dovedește intraductibilitatea poeziei lirice în alte limbi. În cadrul liricii, ne referim la cea mai radicală formă, la *poésie pure*, așa cum a fost ea modelată programatic de Mallarmé. Problema intraductibilității – oricît de negativ i s-ar răspunde – demonstrează deja că, chiar și în cazul extrem al muzicalității suprem potențate a cuvîntului poetic, este vorba de muzicalitatea *limbii*. Echilibrul permanent dintre sunet și sens este cel ce se construiește ca o configurare poetică. Dacă urmăm analogia pe care Heidegger a făcut-o, afirmînd că o culoare nu este niciodată într-atît culoare decît cînd apare în tabloul unui mare pictor, o piatră nu e niciodată atît de piatră decît cînd aparține coloanei ce susține frontonul unui templu grecesc – și fiecare dintre noi știe că, în general, abia tonul muzicii este „ton" –, se pune întrebarea: ce înseamnă faptul că limba și cuvîntul sînt în cel mai înalt grad limbă și cuvînt în poezie? Ce spune aceasta despre constituția ființei limbii poetice? Structurarea sunetelor, rimelor, ritmurilor, a vocalismului și a asonanței ș.a.m.d. alcătuiește factorii stabilizatori ce aduc înapoi cuvîntul al cărui sunet se pierde și care ne îndepărtează de la sine, obligîndu-l „să dureze". Ele constituie în acest mod o unitate a „plăsmuirii". Este însă o plăsmuire ce constituie în același timp unitatea unui discurs. Înseamnă că în poezie colaborează și celelalte forme de construcție logico-gramaticale ale discursului cu sens, chiar dacă ele se pot retrage, în favoarea acestor momente constructive ale plăsmuirii. Mijloacele sintactice ale limbii pot fi puse la contribuție într-un mod extrem de economic. Cuvintele izolate cîștigă în prezență și în forță de strălucire prin calitatea lor de a sta pentru ele însele. Conotațiile, care dau cuvîntului plinătatea de conținut, mai mult, gravitația semantică ce-i este de la sine intrinsecă oricărei vocabule (așa încît semnificația sa atragă la sine multe lucruri, adică știe să se determine multiplu) pot să joace liber, pînă la capăt, datorită acestei subdeterminări sintactice. Pluralitatea de sensuri survenite astfel și obscuritatea textului pot duce interpretul la disperare – ele sînt elemente structurale ale unei asemenea poezii.

Toate acestea readuc rolul cuvîntului în vorbire la capacitatea sa primordială – la *actul numirii*. Prin numire, ceva este chemat totdeauna în actualitate. E drept că un cuvînt izolat nu poate niciodată să evoce ca atare, fără o determinare contextuală, unitatea unui sens, care este creată abia de totalitatea unui discurs. Iar cînd, pe deasupra, cum se întîmplă în poezia modernă, unitatea de reprezentare a unei imagini și orice atitudine descriptivă sînt, în general, abandonate – în favoarea unei surprinzătoare multitudini de relații ale unor elemente nelegate și eterogene – ne întrebăm ce înseamnă de fapt acolo cuvintele care numesc. Ce este numit acolo? O astfel de lirică se situează, desigur, în moștenirea poeziei baroce, dar ea ne face să remarcăm, din nou, lipsa arierplanului unitar al unei tradiții comune de imagine și de cultură, un arierplan așa cum îl poseda epoca barocă. Cum se poate alcătui un întreg din figuri sonore și din zdrențe de sens? Aceasta conduce la caracterul ermetic al acelei *poésie pure*.

La urma urmelor, caracterul ermetic al unei asemenea lirici este o necesitate inteligibilă într-o epocă a mass-media. Cum să mai iasă în relief cuvîntul din valurile comunicării? Cum să se mai adune în sine, dacă nu prin înstrăinarea așteptăriior mult prea obișnuite ale vorbirii? Alăturarea blocurilor de cuvinte se stratifică încet într-un tot al construcției – și nu fără a da la iveală, în special, contururile fiecărui bloc. Lucrurile ajung atît de departe, încît unitatea sensului discursului este cîteodată respinsă, în cazul unor poezii foarte moderne, fiind considerată, în general, o cerință deplasată. Cred că pe nedrept. Nu se renunță la unitatea de sens acolo unde este vorbire. Ea este însă condensată într-un mod complex. S-ar părea că nu se cade aproape deloc să avem realmente în vedere „lucrurile" evocate prin numire, întrucît topica nu se lasă, desigur, îmbinată în unitatea unei suite de idei sau contopită în unitatea unei instituții. Și totuși, tocmai intensitatea cîmpului magnetic al *cuvintelor*, tensiunea energiilor lor sonore și de sens, care se întîlnesc și se schimbă între ele, sînt cele ce alcătuiesc întregul. Cuvintele evocă intuiții – care, deși se îngrămădesc, se

încrucişează, se anulează, sînt totuşi intuiţii. Nici un cuvînt al unei poezii nu înseamnă ceea ce spune. Dar în acelaşi timp el se retrage asupra lui însuşi pentru ca alunecarea în proza vorbirii şi în retorica ce-i aparţine să fie îndepărtată. Aceasta e pretenţia şi legitimarea acelei *poésie pure*.

Se înţelege că acest caz extrem privind *la poésie pure* face să devină descriptibile şi celelalte forme ale discursului poetic. Există într-adevăr o întreagă gradaţie ascendentă a traductibilităţii, care ajunge de la poezia lirică, trecînd peste epopee şi tragedie – un caz special al tranziţiei spre vizibilitate, μετάβασις εἰς ἄλλο γένος –, pînă la roman şi la o proză pretenţioasă. Peste tot, nu numai mijloacele lingvistice amintite mai sus sînt cele care susţin stabilitatea operei. Există recitarea sau există scena. Sau există un povestitor ori chiar un autor care – ca un orator – vorbeşte scriind. Tocmai de aceea lucrurile stau mai bine în ce priveşte traductibilitatea, în mod corespunzător, în cazul acestor forme. Dar chiar şi în cazul genului liric există forme cum e liedul [*Lied*], care împarte cu cîntecul [*Gesang*] mijloacele stilistice ale acestuia, de pildă strofa şi refrenul – sau poezia angajată politic, ce utilizează aceleaşi forme şi pe deasupra şi altele, în mod expres retorice. Totuşi, şi în aceste împrejurări, cazul pur al acelei *poésie pure* rămîne determinant, dacă privim dinspre modalitatea apariţiei lingvistice – în aşa măsură, încît genul liric al liedului îngăduie rareori transpunerea lipsită de fracturi în mediul muzicii, şi anume cel mai puţin acolo unde liedul liric se prezintă cel mai pronunţat în sine însuşi. În accepţiunea lui Hölderlin, liedul are atunci prea mult propriul său „ton" ca să se mai lase transpus într-o altă melodie. Aceeaşi unitate de măsură e valabilă chiar şi pentru poezia „angajată". Aici, cu atît mai mult. Căci tot ce este bine intenţionat, de exemplu, în poezia de război sau revoluţionară, se distinge clar de ceea ce este „artă" – şi prin nimic altceva, evident, decît prin densitatea formei poetice a ceea ce e izbutit, care se sustrage bunei intenţii. Şi simultaneitatea creaţiei poetice care străbate vremurile, filtrarea ei prin depărtarea temporală, înnoirea şi revenirea sa continuă de-a lungul epocilor tot pe aceasta se sprijină. Chiar şi după dispariţia

aspectelor contemporane relevante – în cazul tragediei grecești, chiar fără nici un fel de acompaniament muzical-coregrafic –, textul pur a rămas în viață, fiindcă „stă" în sine, ca formă lingvistică.

Dar ce au de-a face toate acestea cu filosofia și cu apropierea dintre poezie și idee? Ce este limbă în filosofie? Pare un lucru plin de sens ca, pornind de la același principiu fenomenologic al cazurilor extreme, să ne facem un obiect din dialectică, îndeosebi în forma ei hegeliană. Desigur, în cazul acesta este vorba de un cu totul alt gen de distanțare față de vorbirea de toate zilele. Nu proza acesteia amenință să se strecoare în limba conceptului, ci logica frazei este aceea care induce în eroare – ca să utilizăm o expresie a lui Hegel: „forma frazei nu are îndemînarea să exprime adevăruri speculative"[1]. Ceea ce descrie Hegel prin această declarație nu este nicidecum limitat la particularitatea propriei sale metode dialectice. Dimpotrivă, el scoate astfel în evidență trăsătura comună oricărei filosofări – socotind cel puțin de la „cotitura spre *logoi*" a lui Platon. În cadrul acesteia, propria sa metodică dialectică constituie doar o varietate specifică. Premisa comună oricărei filosofări e aceea că filosofia ca atare nu are o limbă adecvată misiunii sale. Forma propoziției, structura logică a predicației, a coordonării unui predicat cu un subiect dat, este, într-adevăr, inevitabilă, ca în oricare discurs. Dar ea face presupunerea derutantă că obiectul filosofiei ar fi dat și cunoscut întocmai ca lucrurile și procesele observabile în lume. Filosofia se mișcă totuși exclusiv în mediul conceptului, „în idei, prin idei, către idei" (Platon)[2]. Relația dintre concepte nu se explică printr-o reflecție „exterioară" ce vizează din afară un concept-subiect, adică dintr-o considerație sau alta, aleasă de cineva. Hegel a caracterizat tocmai această „reflecție exterioară" ca pe o „sofisticărie a percepției", exact pentru arbitrarietatea unei asemenea vizări a

1. *Cf.* în legătură cu aceasta *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I, pp. 470 *sqq*) și articolul meu „Die Idee der Hegelschen Logik" în *Ges. Werke*, vol. III, pp. 65-86.
2. *Politeia*, 511 c 2: εἴδεσιν αὐτοῖς δι' αὐτῶν εἰς αὐτά.

unui lucru declarat de către un subiect ca predicare a cutării ori cutărei proprietăţi. Mijlocul filosofiei este mai curînd speculaţia, oglindirea reciprocă a determinărilor de idei, în care şi prin care gîndirea lucrului se mişcă şi se articulează în ea însăşi. În ea însăşi vrea să zică asupra conceptului, a ceea ce este închipuit în gîndire în totalitate şi în „concreţiune" [*Konkretion*] – care este fiinţă şi spirit. *Parmenide* al lui Platon era socotit de Hegel drept cea mai mare operă de artă a dialecticii antice, tocmai fiindcă Platon a dovedit în această scriere imposibilitatea de a determina o idee pentru ea însăşi, detaşată de ansamblul ideilor – şi Hegel a recunoscut în mod just că şi la Aristotel logica definiţiei, instrumentul oricărei clasificări intelective a experienţei, îşi află limita în dimensiunea propriu-zisă a principiilor filosofice. Acestea sînt primordiale (ἀρχαί), neclasificabile, accesibile numai unui alt gen de reflecţie, pe care el a numit-o dimpreună cu Platon „*nous*". Aceste determinări de idei „prime", foarte mari, transcendentale, care depăşesc orice domeniu obiectual, delimitabil ca gen, alcătuiesc, în toată diversitatea lor, o unitate. Hegel le denumeşte, cu un singular semnificativ, „categoria". Ele toate sînt „definiţia absolutului", şi nu definiţii de lucruri sau de domenii, în stilul logicii clasificatoare a lui Aristotel, conform căreia esenţa unui lucru se determină printr-un concept de gen şi diferenţa specifică. Ele sînt, într-un sens mult mai apropiat de cel al cuvîntului „*horos*", limite şi limitative. Sînt delimitări ce se reliefează reciproc în totalitatea conceptului şi care numai împreună constituie întregul adevăr al conceptului. Asemenea propoziţii oglindesc, prin urmare, în ele însele, suspendarea propriei lor „puneri". Ele se numesc propoziţii speculative, propoziţii-oglindă, precum aforismele lui Heraclit, care spun prin contrast *unul*, singurul înţelept (ἕν τὸ σοφόν)[3]. Ele fixează ideea, o readuc din orice fel de exprimare, aşa încît aceasta este „reflectată" în ea însăşi. Limba filosofiei este astfel o limbă ce se suspendă pe ea însăşi – nespunînd nimic şi, totodată, referindu-se la tot.

3. *Cf.* „Heraklit-Studien", în *Ges. Werke*, vol. VII, pp. 43-82.

Așa cum limba din *poésie pure*, ce lasă în urma ei orice proză – sau, mai bine spus, toate figurile retoricii obișnuite –, este un caz-limită și o măsură, la fel și dialectica hegeliană este un caz-limită și totodată o măsură. Propria încercare a lui Hegel, într-o metodică de tip cartezian, de a ajunge la această graniță printr-o determinare continuă a ideii, mediată dialectic, rămîne ea însăși o simplă aproximare și poate că la fel de mărginită ca și explicarea oricărei poezii. Oricum, Hegel era absolut conștient că întregul temeinic al ideii rămîne o sarcină ce nu poate fi îndeplinită niciodată integral. El însuși a vorbit despre posibilitatea de ameliorare a logicii sale, făcînd să apară deseori noi deducții dialectice, în locul celor dinainte. Datul continuu al ideii este, ca orice continuu, divizibil la infinit. Și cum stau lucrurile în poezie? Nu numai epuizarea interpretativă a unei poezii este aici un scop de neatins; ideea de *poésie pure* rămîne chiar pentru creația poetică însăși o misiune ce nu poate fi îndeplinită niciodată integral. În definitiv, lucrul acesta este valabil pentru orice poezie. Mallarmé, creatorul acelei *poésie pure*, pare să fi știut despre această analogie. Oricum, știm că el a dedicat cîțiva ani unui studiu intensiv al lui Hegel – și plăsmuirile cele mai de preț ale poeziei sale au fost cele în care a captat, ca printr-o vrajă, în cuvinte, întîlnirea cu nimicul, precum și exorcizarea absolutului. Predîndu-se, retrăgîndu-se? Se pare că pentru poet, ca și pentru filosof, de la Platon pînă la Heidegger, domnește în secretul limbii aceeași dialectică a descoperirii și sustragerii acestuia.

Ambele modalități ale discursului, cea poetică și cea filosofică, împărtășesc o trăsătură comună: ele nu pot fi „false". Căci nu există, în afara lor, nici un criteriu cu care ar putea fi măsurate, căruia ar putea să-i corespundă. Și totuși, ambele sînt cu totul altceva decît dependente de bunul plac. Ele sînt o îndrăzneală de un gen specific: se pot rata pe sine. În amîndouă cazurile, fenomenul nu are loc în sensul că ar lipsi o corespondență cu lucrurile, ci în acela că vocabula devine „vidă". În cazul poeziei, aceasta înseamnă că, în loc să sune, ea „răsună amintindu-ne" fie de o altă creație poetică, fie de retorica vieții

zilnice. În cazul filosofiei, înseamnă că discursul filosofic se împotmolește în formalismul simplei argumentări sau decade în sofistică goală.

În ambele forme de decădere a limbii – cea a poeziei care nu este poezie, fiindcă nu are ton „propriu", și cea a formulei de gîndire goale, care nu ajunge la obiect – cuvîntul se ratează pe sine. Acolo unde se împlinește, adică acolo unde devine limbă, trebuie să-l luăm ca atare, *ad litteram*.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Despre caracterul festiv al teatrului [1]

De 175 de ani, Mannheim are teatrul său statornic. Sentimentul trufaș al unei siguranțe de sine, dat împreună cu un asemenea gînd, îi revine societății burgheze, creatoarea și susținătoarea „teatrului stabil". Chiar și acum, civismul este cel care își merită teatrul. Și totuși, 175 de ani, socotiți cu unitățile de măsură în care se îndeplinește mersul istoric, nu reprezintă un interval mare de timp și nici o garanție de durată. Mutațiile structurale ale condițiilor sociale, în cadrul acestui interval, sînt atît de energice și de profunde, încît și funcția teatrului în cadrul societății trebuie să le resimtă – și le resimte. În acești ultimi 175 de ani, lumea s-a schimbat, în aspectul său, mai mult decît în tot restul răstimpului istoriei umane, atestată prin tradiția scrisă. Să ne gîndim doar la creșterea populației continentului și a orașelor noastre. Limbajul cifrelor este elocvent. Societatea modernă este marcată de tehnica industrială – lucru pe care nimeni nu-l poate resimți mai puternic decît cel ce vine dinspre insula poetic-academică a Heidelbergului spre Mannheim și simte pulsul palpitant al vieții economice moderne din acest harnic oraș industrial. Și poate că acesta este totuși indiciul cel mai important al schimbării survenite – faptul că distanțele dispar. Toată lumea călătorește. Societatea modernă e o democrație a traficului. Dacă mai demult societățile actoricești erau cele care, trăgînd pe la reședințele stabile ale culturii curtenești sau burgheze, se numeau

1. Prima publicare, din 1954, a fost dedicată lui Walter F. Otto, interpretul festivității antice, la împlinirea a 80 de ani – pe bună dreptate, după cum ne arată textul.

„vagante", astăzi noi toți, spectatori și prieteni ai teatrului, am devenit niște rătăcitori care se reunesc sub acoperișul trainic și festiv al teatrului. Cum ar putea rămîne teatrul, în aceste condiții, același și cum ar putea fi absolut sigur de viitorul său?

Tehnica modernă a atacat într-adevăr, prin creațiile sale, domeniul vital cel mai intim al teatrului și nu-i deloc de la sine înțeles că teatrul are un viitor în această lume schimbată. În special filmul și radioul au dezvoltat noi forme de satisfacere a plăcerii înnăscute de a privi și a bucuriei de a asculta muzică, iar pe de altă parte, sportul modern a creat o formă de spectacol de masă – sărbătorească și totuși lipsită de artă. Pînă și în creația poetică resimțim noua lege constructivă a epocii noastre, pe care aș dori s-o numesc *montaj*. Montajul este o compoziție din două părți luate de-a gata. Cel ce întreprinde montajul nu operează, ce-i drept, fără o contribuție spirituală personală, în măsura în care e obligat să prevadă just funcționarea întregului – iar în cazul montajului poetic sau teatral, efectul ansamblului. El aparține însă lumii lucrătorilor din industria modernă și pare mai apropiat de inginer decît de geniu. Ce fel de mutație în legile producției se exprimă aici? Oare nu cumva teatrul, locul improvizației geniale, trebuie să-și piardă locul în această lume schimbată a planificării tehnice?

Ca să facă față în mod satisfăcător acestei chestiuni, istoricul trebuie să-și îndrepte privirea asupra caracterului festiv ce aparține în esență și dintotdeauna teatrului. Termenul și fenomenul „teatru" reprezintă o creație grecească. Esența lui este jocul creat pentru a fi privit. Unitatea pe care o provoacă – aceea de a fi privitor la același joc – este o unificare de la distanță. E realizarea obiectivizată a spiritului grecesc, care a creat din formele celebrării cultice, din dans și ritual, acest lucru nou, care încă ne emoționează. Pentru că, desigur, de origine religioasă este și teatrul grecesc, parte componentă a serbării grecești și, are astfel, ca toate formele de manifestare ale vieții publice a grecilor, caracter sacru. Dar ce este o

sărbătoare? Ce este caracterul sărbătoresc? Sărbătorile sînt sărbătorite. Ce este caracterul festiv al serbării? Știm că nu e, în mod necesar, ceva vesel și plin de bucurie. Și doliul poate fi festiv. Însă totdeauna sărbătoarea are într-însa ceva înălțător, care îi scoate pe participanți din cotidian, ridicîndu-i la o comunitate care îi impresionează pe toți[2]. De aceea ține de sărbătoare o temporalitate care îi este proprie. Conform esenței sale, ea se repetă periodic. Chiar și sărbătoarea unică naște posibilitatea repetării ei. Amintirea aniversării unui eveniment festiv este ea însăși sărbătorită. Într-adevăr, sărbătorirea este modul de a fi al sărbătorii și în orice sărbătorire timpul a devenit un „*nunc stans*" al unui prezent înălțător. Amintirea și prezentul sînt aici unul și același lucru. Crăciunul, de pildă, reprezintă mai mult decît amintirea festivă a nașterii Mîntuitorului, care s-a petrecut ca fapt prezent acum 2000 de ani: orice Crăciun este contemporan, în chip misterios, cu acel prezent îndepărtat. Misterul caracterului festiv este stagnarea timpului. În contrast cu ziua de sărbătoare, viața de toate zilele este caracterizată prin faptul că fiecare este încătușat în ea, fiind legat de anumite funcții și termene ale vieții sale. Această dispersie a scopurilor bate în retragere în clipa înălțată a comuniunii festivității, o clipă care nu-și are sens prin ceea ce n-a avut încă loc, prin ceea ce se urmărește și trebuie să aducă un profit, ci care se împlinește oarecum prin ea însăși. Se înțelege că această autoîmplinire a clipei este reprezentată în mod originar și exemplar în cult. Zeul ce apare este prezentul absolut, în care amintirea și prezentul se contopesc într-o momentaneitate [*Augenblicklichkeit*] unitară. De asemenea, atunci cînd vorbim despre caracterul festiv al sărbătorii, nu intervine doar o determinare negativă. Constituie o sărbătoare nu numai împrejurarea de a fi scos din cotidian, nu doar determinarea că ceea ce este așteptat și savurat este lipsit de scop și umple un timp liber, ci și faptul că astfel ni se dăruiește un conținut pozitiv.

2. *Cf. Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 128 *sqq.* și, în volumul de față, „Actualitatea frumosului".

Orice cult este, într-adevăr, creație. Prejudecata larg răspîndită încă în cercurile laice vizează ideea că esența cultului ar trebui înțeleasă pornind de la farmecul ei magic. Este, ce-i drept, o formă de descriere foarte ușor de înțeles, aparținînd unei epoci luministe: explicarea practicilor ce nu mai sînt inteligibile (forma sărbătorii, a ritualului și ceremonialului legate de o festivitate religioasă) ca un fel de farmec al voinței magice, prin care o comunitate încearcă să-și atragă bunăvoința divinităților. Dar, așa cum știm din cercetările mai noi, aceasta este o descriere cu totul eronată a realității cultului. Ea pleacă de la forma de viață extremă care domină întreaga noastră existență de civilizație modernă, tendința volitivă spre util și spre putere; pleacă de la tendința de a ține lucrurile în mînă și de a le stăpîni, tendință căreia îi datorăm măreția civilizației noastre moderne. Ea nesocotește însă faptul că esența originară și încă vie a sărbătoririlor este creația, înălțarea la o ființă transformată [3].

Cel care se mișcă în exercițiul repetitiv al unei anumite venerații, pe care o numim cult, știe ce este o sărbătoare. Ceea ce se petrece încă în formele laicizate ale sărbătorilor creștinești, de exemplu în carnaval, în regiunile catolice, nu mai e chiar atît de departe de obiectul problematicii noastre privind teatrul și caracterul festiv ce-i este propriu. Ca și cultul, teatrul este o adevărată creație: se dă la iveală și se alcătuiește aici ceva din noi ce devine în fața noastră o formă pe care o trăim, recunoscînd-o ca pe o realitate superioară a noastră însine. Pare a fi un adevăr de o dimensiune supranaturală, pentru că, stîrnit din ascunzișurile uitării noastre, își înalță glasul dinaintea noastră. Este ceea ce face cultul în vechea viață păgînă, sub forma teofaniei. În cultul creștin, jertfa liturgică are un sens comparabil – și tot astfel mai acționează încă, în felul său, teatrul. De cînd este stabil, teatrul o realizează, desigur, într-un cu totul alt mod. Pentru că teatrul ce a devenit

3. *Cf.* importanta introducere pe care Walter F. Otto a așezat-o la începutul cărții sale *Dionysos* (Frankfurt, 1933).

statornic nu e doar o prefacere exterioară, în care civilizația prezentului face accesibil și păstrează vechiul farmec al caracterului sărbătoresc al teatrului ; este mai curînd o transformare paradoxală chiar a acestui caracter festiv. Am văzut doar că orice sărbătoare este caracterizată în sine prin aceea că își are revenirea sa ritmică fixă, că este scoasă din curgerea timpului și, asemenea unei conștiințe cosmice ritmice, ne comunică ceva din faptul că nu toate epocile sînt egale printr-o dispariție nediferențiată, ci că există o revenire a marii clipe, în ceasul sărbătoririi. Teatrul devenit stabil leagă acum dintr-o dată acest caracter sărbătoresc de însăși ființa sa, de ceea ce este oferit și înfățișat într-o reprezentație mereu inedită, într-o celebrare mereu nouă. Esența specifică a teatrului modern se sprijină, așadar, pe o răsturnare paradoxală. Hugo von Hofmannsthal a vorbit odată despre acest lucru, în însemnările sale în proză, făcînd o afirmație pe care aș vrea să o citez aici. Căci dacă cineva avea dreptul, în secolul nostru, să spună ceva despre teatru, acela era un vienez și un poet. Hofmannsthal spune : „Dintre așezămintele lumești, teatrul este singurul care s-a păstrat puternic și general valabil, legînd bucuria noastră de a sărbători, plăcerea de a privi, de a rîde, plăcerea pentru emoție, pentru tensiune, tulburare și zguduire, tocmai de anticul imbold de a sărbători al vechiului și eternului neam omenesc".

Este, într-adevăr, ceea ce mi se pare demn de gîndit și de spus într-o meditație despre funcția statornică a teatrului, într-o societate schimbată. Teatrul statornic care a provocat această mutație este o creație a societății curtenești-burgheze. Funcția lui s-a modificat între timp, prin intermediul societății moderne, într-un mod pe care l-am schițat deja. Există trei mari capitole în istoria teatrului umanității, pe care, după o reflecție temeinică, le trecem acum în revistă.

Prima epocă, ce se întinde tocmai pînă la crearea teatrului stabil, ar putea fi numită epoca prezenței religioase sau a solemnității [*Gehobenheit*] religioase. Se înțelege de la sine că aici spectacolul teatral este un accident, o apariție concomitentă a

sensului festiv religios care, cu ocazia unei sărbătoriri și în cadrul unei sărbători, îndeplinește o anumită funcție de întrunire a comunității în festivitate. Această formă a sărbătoririi în comun, caracteristică pentru cultul lui Dionysos, acest cult al nașterii din teatrul antic – știm că n-a existat nici un alt cult antic în care comunitatea adunată în acest scop să fi fost participantă în aceeași măsură ca în cultul orgiastic al zeului Dionysos –, are o istorie milenară. Deoarece nici spectacolul medieval de mistere, ba nici chiar teatrul baroc, în unele dintre aspectele sale, de exemplu la Calderón, nu sînt rupte cu totul de mediul curtenesc cultic, din care epoca creștină și-a făcut propriul centru. Caracteristica decisivă a acestui capitol din istoria teatrului este, în mod vădit, aceea că teatrul provoacă o reuniune, în care spectatorul nu e mai puțin determinant decît interpretul. Acest lucru e valabil și astăzi, dar bineînțeles că nu există și nu poate exista, în noile forme ale vieții culturale moderne tehnicizate, situația ca spectatorul să fie colaboratorul indispensabil al actorului.

Lucrul acesta este posibil nu doar fiindcă în esența teatrului se reprezintă ceva ce n-a iscodit decît unul singur, poetul, și n-a transpus în trup și sensibilitate decît unul singur, regizorul – ci pentru că aici este exorcizat ceva ce, chiar dacă e necunoscut, se arată fantomatic în noi toți. Această epocă a prezenței religioase, în care sărbătorirea teatrului reprezintă o verigă a comunității de celebrare generale, continuă să fie o frîntură de realitate în orice seară teatrală de care avem parte astăzi.

Al doilea mare capitol din istoria teatrului, pe care continuăm de asemenea să-l purtăm mereu cu noi, în avutul nostru sufletesc, poate fi cunoscut de îndată, pe din afară, prin teatrul statornic. Esența sa e reprezentată în special de Schiller, eroul eponim al Teatrului Național din Mannheim. Mi-ar plăcea s-o numesc epoca transcendenței morale – sau chiar a sublimității morale. Pentru că ceea ce distinge această epocă de primul capitol din istoria teatrului este tensiunea, ce devine sensibilă pentru orice spectator, dintre realitatea stilului de viață continuu predominant și vraja lumii de pe scenă. Abia acum

spectatorul devine cel cu care sîntem – cît pe ce să spun că nu mai sîntem – deprinși în teatrul modern. Scena este acum – așa a simțit Schiller și, o dată cu el, un întreg secol – marea consolatoare față de lumea ce devenea prozaică. Este acum de datoria sa, după cum o formulează Schiller la un moment dat, să lărgească privirea prea îngustă, prea mărginită la realitate a oamenilor, privirea lor de furnici, cum spunea el, și să le facă vizibilă tuturor domnia providenței, prin aceea că simetriile – care dispar de altminteri din viață – dintre culpă și pedeapsă, dintre strădunință și succes, pe scurt, toate armoniile morale ale vieții, ce nu mai sînt vizibile în existența însăși, apar în lumea de vis a scenei.

Este limpede că aceasta e o sarcină a transcendenței morale, căci aici viața trăiește cu conștiința că, de fapt, ar trebui să fie așa cum se desfășoară în fața sa, în minunatul eveniment al scenei dramatice, în sensul că ea anticipează și ne deprinde, în spectacol, cu tranziția spre o ordine de viață și socială autentic morală. Or, o asemenea transcendență morală înseamnă – și lucrul acesta îl vedem într-un mod deosebit de sensibil în fața noastră – că spectatorul este oarecum împins înapoi, în intimitatea sa ultimă. El nu mai este participant la spectacol, în sensul în care era participant la festivitatea dintr-o societate religioasă ori laicizată. El este numai privitor și forma specifică a scenei, înăuntrul căreia privim, corespunde acestei situații. El este un privitor care, în cămăruța întunecată a singurătății sale, trăiește chemarea transcendenței morale ce-i vine dinspre scenă.

Se adaugă la aceasta un al doilea lucru, o noutate impusă o dată cu teatrele stabile și pe măsură ce acestea au cucerit tot mai mult societatea. Abia acum există (pentru prima oară în istoria teatrului), ca un caz normal, repetarea de reprezentații și reluarea unor opere teatrale puse în scenă mai demult. Abia acum există, pe lîngă opera unui poet contemporan, proaspăt scrisă și gata de pus în scenă, rezerva unui repertoriu clasic. Astfel, abia acum se pune pentru noi problema de a mijloci între prezentul contemporan și acel tezaur al culturii și prezentului istoric, care ne însoțesc statornic.

Fiindcă nu e nici o îndoială că teatrul nu devine, în felul acesta, muzeu. Teatrul nu devine niciodată istoric. Acolo unde teatrul pune în scenă o piesă de interes istoric, el a renunțat dinainte la suveranitatea sa propriu-zisă, care e aceea de a fi prezență, exclusiv prezență. Este tocmai ceea ce datorăm teatrului din ultimii 175 de ani – faptul că s-a deschis o nouă dimensiune înăuntrul conștiinței noastre a prezentului, deoarece epoci istorice cu creațiile lor, ale teatrului grecesc, spaniol, englez, ale celui clasic francez și german, toate aceste momente mari și înălțătoare ale dramaturgiei pot deveni averea contemporană a oricărui prezent. Nu sîntem de părere că, datorită acestui fapt, obligația repertoriului clasic al unui teatru este să practice o reprezentare în sensul unui stil istoric-arhaizant, așa cum îl stabilește știința. Din contra, măreția acestui capitol din istoria teatrului stă în acea putere de a contopi, pe care un prezent o posedă ca prezent, atunci cînd e capabil să ridice ceea ce ține de trecut la rang de prezență.

Sîntem astfel pe cale să deschidem un alt capitol în istoria teatrului umanității. Nu-i de mirare că ne așteptăm astăzi la așa ceva. Pentru că schimbarea structurală a societății noastre este, într-adevăr, atît de profundă, încît ar fi mai curînd de mirare dacă prezentul și-ar permite luxul intim istorico-muzeal al unui teatru ce-și îndeplinea funcția acum o sută de ani, în cadrul unei societăți pe vremea căreia încă se mai mergea cu poștalionul.

Ce reprezintă acest al treilea capitol? Nu-i stă bine științei s-o facă pe profetul. Aș dori să mă limitez la a descrie cîteva trăsături a ceea ce cred că observ, ca prieten recunoscător al teatrelor noastre actuale. Nu cunosc o expresie satisfăcătoare pentru acest capitol încă nescris al istoriei teatrului, capitol aflat încă în faza lui inițială. Pot vedea însă că tensiunea morală dintre realitate și lumea visului – acest sublim apel moral care a constituit măreția teatrului clasic din secolul al XIX-lea –, că situarea față în față a spectatorului mut și a scenei îndepărtate și transformate sub lumina rampei nu mai corespund integral sensibilității noastre actuale și posibilităților

noastre de viitor. Unitatea dintre spectator și actor capătă astăzi o nouă semnificație. Ceea ce ne frapează în această unitate este sentimentul că lumea nu se mai recunoaște îndeajuns în simpla tensiune a înălțării morale și că mai degrabă faptul de a fi purtați cu toții de un spirit comun, ce-l depășește pe fiecare în parte, este acea forță a teatrului care ne reamintește de vechile motive religioase ale sărbătoririi cultului. Vedem în teatru multe lucruri care ne vorbesc în favoarea unei asemenea evoluții. Specialiștii vor avea sentimentul că acest lucru este cunoscut și practicat de multă vreme. Noi, profanii, îl remarcăm însă mai tîrziu și încercăm să înțelegem treptat ceea ce se petrece.

Nu e ușor de ghicit titlul noului capitol deschis. Sîntem prea la început ca să recunoaștem esențialul. Multe date îl surprind pe profan, date ce s-ar putea să fie doar exterioare. Însă idealul de naturalețe, care a înlocuit odinioară patosul devenit găunos al scenelor clasiciste, interpretarea psihologică, fidelitatea tabloului de atmosferă – toate cîte alcătuiesc înșelătoarea strălucire de vis a scenei vor să ne apară astăzi ca o evadare. Chiar și perfecțiunea tehnică ce ocazionează un asemenea efect de vis și de narcoză ne apare ca o risipă.

Trebuie să ne lămurim ce fel de capcană se ascunde în cuvîntul „imitație"[4]. Anticul mimesis și mimica modernă sînt cu totul altceva decît înțelegem, de cele mai multe ori, prin „imitație". Orice imitație adevărată este o transformare. Ea nu e un act-de-a-face-să-existe-încă-o-dată [*Noch-einmal-Daseinlassen*] ceva ce este deja prezent într-o formă. Ea este o existență schimbată în așa fel încît ceea ce este transformat tot ne mai trimite, desigur, la realitatea din care provine. Este însă ceva modificat, întrucît aduce la vedere unele posibilități intensificate, pe care nu le-am văzut niciodată. Orice imitație este o potențare, este o punere la încercare a unor extreme. Teatrul modern, care îndrăznește să avanseze pînă la extreme, ca să le încerce, nu este, așadar, un fenomen secundar în cadrul

4. *Cf.* în acest volum articolele „Artă și imitație" și „Poezie și mimesis".

societății și culturii noastre. Căci, după cum mi se pare, teatrul are față de toate celelalte posibilități de acest fel uriașul și constantul avantaj că, în forma nemijlocită a comunității dintre actori și spectatori, are loc constant verificarea acestor experimente îndrăznețe ale transformării. Actorul primește ceva înapoi de la spectatorul în intimitatea căruia s-a aventurat și, invers, noi, spectatorii, căpătăm de la actor posibilități de a fi oarecum temerare, ce ne depășesc.

Este acel caracter lugubru al măștii, care e întru totul numai o „răsucire" spre noi, o suprafață fără nimic în spate și deci integral expresie, este rigiditatea păpușii care, trasă de sfori, dansează totuși, stranietatea a tot ceea ce ne face să tresărim de spaimă din confortul autovalidării [*Selbstbestätigung*] noastre burgheze și care se joacă chiar cu realitatea în care ne putem încrede; în toate acestea, inima omenească nu se mai recunoaște în regatul intimității sale, ci apare ca o jucărie a marilor forțe supraindividuale care ne condiționează. Și tehnica, și montajul sînt, desigur, mijloace de a face vizibile toate acestea. Dar ele nu servesc la o trucare a realității prin vis, ci necesită aceeași prefacere spirituală proprie cuvîntului și mimicii, cînd nu sînt imagini sufletești, ci aforisme și semne care ne privesc.

Știm astăzi, cu o certitudine tot mai puternică, faptul că vorba și mimica umană sînt de o forță grăitoare, față de care întreaga risipă magnifică a civilizației tehnice, care a schimbat lumea noastră, păstrează mereu ceva prozaic, de melc, ceva anevoios și cu aspect de cîrpeală. O vorbă spusă cum trebuie, o bătaie potrivită la poartă – și pe loc intervine ceea ce nici o imitație tehnică, cu cele mai mari posibilități, nu poate obține vreodată ca realitate. Și pentru cine sînt acestea și cum sînt ele prezente? Cu siguranță, ele nu există aici fără noi, cei care privim. Abia noi sîntem cei care trebuie să împlinim ceea ce trebuie să fie. Există totuși experiența cu adevărat uimitoare a ultimelor decenii ale teatrului progresiv în lume: faptul că omenirea modernă, asupra căreia se revarsă permanent un val de excitante, omenirea care abia mai știe să se salveze de

torentele de narcotice, rămîne totuși în stare să realizeze ceva ea însăși, mai reușește încă să se înalțe și să facă să existe ceea ce îi este înfățișat, în deplina înălțare ce încoronează clipa festivă. Teatrul a devenit mai spiritual decît a fost vreodată în epoca scenei concepute ca o cutie stereoscopică. Se află aici un caracter nemijlocit, care ne este de altminteri atît de rar împărtășit în existența noastră ultraspecializată, schimbată prin mii de intervenții. Faptul că realizăm aici, ca o comunitate, caracterul nemijlocit a ceea ce sîntem și a ceea ce se petrece cu noi, în schimbul fluid dintre actor și spectator, mi se pare o autentică trăire a caracterului festiv remanent al teatrului.

Jocul îngerului trece
atuncea dincolo de noi...*

(Rilke)

* *Cf. Elegiile din Duino; A patra elegie*, în Rainer Maria Rilke, *Versuri*, trad. Ștefan Augustin Doinaș și Virgil Nemoianu, EPLU, București, 1966, p. 229 (n.tr.).

Despre amuțirea tabloului

În ceea ce privește creația actuală de tablouri, un lucru este bine stabilit: acela că raportul dintre natură și artă a devenit problematic. Arta înșală așteptarea naivă a imaginii. Nu se poate spune care anume este conținutul tabloului și cunoaștem cu toții încurcătura în care se găsește artistul care trebuie să-și boteze tabloul în cuvinte și pînă la urmă recurge la semnele cele mai abstracte, la numere. Astfel, clasica relație dintre artă și natură, cea de mimesis, nu mai există.

Îmi vine în minte acum datoria filosofului, așa cum a formulat-o Platon: „să privim împreună spre un singur lucru" și să scoatem la vedere, din varietatea fenomenelor, ceea ce este comun *eidos*-ului. Aș dori, prin urmare, să propun un *eidos*, un punct de vedere din care se prezintă și se interpretează creația de tablouri a prezentului. Aș vrea să vorbesc despre limbajul tabloului – pe cale să amuțească. A amuți nu înseamnă a nu avea nimic de spus. Din contra, a amuți este o modalitate de vorbire. Cuvîntul „mut" [*stumm*] se leagă de „a bîigui" [*stammeln*], iar strîmtorarea emoționantă a bîiguielii nu constă în faptul că bîlbîitul nu ar avea nimic de spus, ci mai degrabă că ar vrea să spună multe dintr-o dată, prea multe, și nu găsește cuvintele, în fața abundenței presante a ceea ce ar fi de spus. Și cînd zicem că cineva amuțește, nu înțelegem doar că încetează să vorbească. În amuțire ceea ce este de spus ne este adus mai aproape, ca fiind ceva pentru care căutăm cuvinte noi. Cînd ne amintim de elocvența îmbelșugată și somptuoasă în colorit ce ne întîmpină, răsunînd puternic și copios în cuvinte, din epocile clasice ale picturii, de pe pereții muzeelor noastre, și cînd privim creația actuală de tablouri, avem într-adevăr

impresia amuțirii; ne întrebăm cum s-a ajuns la această amuțire a tabloului modern, care ne surprinde printr-un fel de elocvență fără glas [1].

Acest proces de amuțire a început, în pictura europeană, o dată cu natura moartă și cu peisajul, cu care aproape se identifică la origine. Înainte de aceasta, existau multe conținuturi sfinte sau regale ce erau considerate demne de a apărea în tablouri – figurile și istoriile cunoscute. Cuvîntul grecesc pentru tablou, *zoon*, înseamnă de fapt „vietate" și atestă cît de puțin contau odinioară, ca demne de pictat, lucrurile simple și nuda apariție a naturii fără oameni. Astăzi însă, tocmai naturile moarte ni se par cu deosebire moderne atunci cînd intrăm într-o galerie clasică. Evident, ele nu pretind transpunerea pe care ne-o cer existența sau acțiunea oamenilor ori a zeilor, atunci cînd îi întîlnim în tablou. Fenomenul nu are loc ca și cum ele n-ar fi fost și mai înainte o mărturie de sine [*Selbstaussage*] imediat inteligibilă – și care era înțeleasă. Dar dacă un artist actual ar vrea să se folosească de aceste modalități ale mărturiei, fără distanțări foarte importante, modalitățile în cauză ne-ar apărea lesne ca o declamație. E nevoie de o nouă modelare artistică a unor motive obișnuite ori chiar, ca la Max Beckmann, de o întreagă alegorie a universului. Or, prezentul nostru are cel mai puțin de-a face cu o declamație. Ce este declamația? Avem pentru ea un cuvînt german elocvent prin însăși alcătuirea lui. Noi spunem „recitare" [*Aufsagen*]. Recitarea nu este însă o rostire, fiindcă nu caută cuvîntul pentru ceea ce gîndește, ci pleacă de la unul știut pe de rost, pe care altcineva ori chiar recitatorul însuși (ca un altcineva) l-a găsit odinioară, cînd se gîndea la ceva. Dacă actuala creație de tablouri ar vrea să se folosească de conținuturile tablourilor clasice, gestul ar însemna doar o recitare, o repetare a unor cuvinte găsite altădată. Altfel stau însă lucrurile cu natura moartă,

1. A. Gehlen, în *Zeit-Bilder* (Frankfurt, 1960), a atras atenția asupra muțeniei tablourilor moderne. *Cf.* critica mea referitoare la această interesantă scriere, în articolul intitulat „Begriffene Malerei?" din *Kunst als Aussage*.

așa cum o reprezintă în primul rînd epoca burgheză, în formula sa olandeză timpurie. S-ar părea că acolo se exprimă fără cuvinte însăși lumea sensibilă care ne înconjoară și pe noi.

Firește, natura moartă este un gen propriu abia acolo unde înlătură tabloul „care povestește", luîndu-i locul. Nu avem de-a face efectiv cu o „natură moartă" – deci cu amuțirea tabloului – pretutindeni unde întîlnim, în contexte decorative ale artei interioarelor, motive cunoscute din natura moartă. Fără să fie definită prin aceasta, „natura moartă" este în mod normal un tablou mobil, ce poate fi atîrnat într-un loc sau altul: pretutindeni, el vrea să concentreze privirile asupra sa, ca și cînd ar avea multe de spus.

Și, într-adevăr, are multe de spus. Nu este vorba, în nici un caz, de un fragment de realitate obiectuală, ci mai degrabă de o iconografie a naturii moarte (nescrisă încă). Spre deosebire de toate celelalte conținuturi de tablou, naturii moarte îi este specific aranjamentul. Bineînțeles, nu înseamnă că artistul pictează copiind pur și simplu o realitate întîlnită. Lucrul acesta e la fel de puțin valabil în ceea ce privește peisajul ori portretul, precum și tablourile avînd un conținut religios sau istoric. Întotdeauna „compoziția" este un procedeu al pictorului. Natura moartă are însă o libertate proprie și unică, în felul ei, în ceea ce privește aranjamentul subiectului, fiindcă „obiectele" compoziției sînt lucruri manevrabile: fructe, flori, obiecte uzuale, eventual și un vînat sau altele de acest gen – toate lăsate exclusiv în seama bunului nostru plac. Libertatea configurării tabloului începe aici încă de la conținut și, în această privință, natura moartă e un preludiu al libertății compoziției moderne a tabloului, în care nu mai există nici o urmă de mimesis și în care domnește o tăcere deplină.

Cu toate acestea a fost un drum suficient de lung de la acele începuturi, în care viața tăcută a naturii și a lucrurilor a devenit demnă să intre într-un tablou, pînă la tăcerea prin amuțire a tabloului de astăzi. Să-l parcurgem pe scurt. Naturile moarte ale pictorilor olandezi, a căror prezență incredibilă în galerii ne ia efectiv prin surprindere, nu ne înștiințează doar despre

descoperirea frumuseții corporale a lucrurilor. Ele ne fac să ne amintim de un fundal ce dă legitimitate faptului că ceea ce este reprezentat e demn de un tablou. S-a remarcat încă de mult și s-a arătat prin exemple[2] cît de numeroase simboluri ale vanității se pot găsi în aceste naturi moarte olandeze. Avem astfel, printre ele, șoarecele, fluturele, musca, lumînarea ce se consumă, simboluri ale caracterului trecător a tot ce e pămîntesc. Și poate că seriozitatea puritană a acelei epoci percepea mereu limbajul acestor simboluri, atunci cînd admira și gusta strălucirea pămîntescului în astfel de naturi moarte. Pentru ca lucrul să fie bine înțeles, privitorului i se înfățișa în tablou chiar și un craniu sau era consemnat un vers încurajator, exprimînd zădărnicia tuturor lucrurilor. Pe un tablou al lui Heem din vechea pinacotecă din München citim: „Maer naer d'aldershoenste Blom daer en siet'men niet naer'ovn" *.

Mai important este însă faptul – și acesta este primul limbaj al amuțirii ce devine aici sonor – că și fără toate aceste simboluri și fără înțelegerea lor explicită, însuși obiectul reprezentat, în deplinătatea lui sensibilă, își mărturisește nestatornicia. Socotesc că, dincolo de tot ceea ce poate fi interpretat simbolic, semnificația propriei mărturii aflată în simpla înfățișare, în apariția lucrurilor ca atare, ține de adevărata iconografie a naturii moarte. Întîlnim astfel, ca motiv constant în iconografia naturii moarte, acea lămîie pe jumătate cojită, a cărei coajă spînzură. Erau întrunite, cu siguranță, mai multe date care motivau mereu prezența constantă a acestui fruct în tablouri: relativa sa raritate, dialectica dintre coaja necomestibilă și fructul aromat – ca la nucile sparte –, aciditatea astringentă, ce atrage și respinge totodată. Tocmai prin asemenea motive, mereu aceleași, erau invocate în tablou caducitatea, momentanul – și, prin aceasta, vremelnicia. Rămîne o problemă deschisă măsura în care „natura moartă" nu este atît de provenientă

2. De pildă, Ewald M. Vetter, „Die Maus auf dem Gebetbuch", în *Ruperto-Carola*, 36 (1964), pp. 99-108.

* „Dar cea mai frumoasă floare e cea care nu atrage privirea" (n.tr.).

olandeză, cît italiană. Iar dacă e adevărată varianta din urmă, devine clară o anumită legătură cu vechea pictură decorativă și cu arta mozaicului, ale căror rămășițe puteau fi văzute, cu mult mai bogate, pe zidurile clădirilor în ruină ale Antichității, decît astăzi, cînd noul dezgropat Pompei reprezintă documentul cel mai cunoscut[3]. Există însă în special două momente, care dau acestei legături iconografice o nouă accentuare. În primul rînd, tablourile decorative ale Antichității, semănînd cu naturile moarte pe care le cunoaștem, sînt axate adeseori pe efectul „trompe-l'œil". Potrivirea lor în perete oferă o priveliște asemănătoare cu a unei firide. Nu găsim nimic asemănător în „natura moartă", ba chiar artificialitatea aranjamentului respinge atare efecte de iluzionare. Și, în al doilea rînd, cînd întîlnim ocazional, în compozițiile antice, alături de flori și fructe, și animale precum melci sau șerpi, raci și păsări – și tocmai acest lucru pare să fi avut un efect stimulativ asupra pictorilor din epoca modernă timpurie – aceste aranjamente de plante și animale par să aibă ceva pur decorativ, festiv, aproape ceva structurat heraldic. Dimpotrivă, șopîrla pe care Jacobo da Udine a pictat-o jos, lîngă un aranjament de flori, sau unele dintre acele muște și fluturi, șopîrle și șoareci din naturile moarte olandeze au o cu totul altă funcție. Caracterul alunecos, fugitiv, înșelător împrumută celor în jurul cărora se țese, ca viață tăcută, ceva din propria-i viață tăcută și trecătoare.

Se poate observa și faptul că natura moartă italiană nu distinge printre fructe lămîia, ci rodia, al cărei sens simbolic prezintă un contrast similar, de voluptate ademenitoare și de respingere, ca și lămîia. E drept că fundalul religios al naturii moarte pălește ulterior treptat și că predomină decorativul, luxurianța, ceea ce făgăduiește plăcere și ceea ce e aranjat pentru a ispiti. În cele din urmă însă, la capătul unui drum lung, de o rară perseverență tipologică (pînă tîrziu, spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, coaja de lămîie este aproape obligatorie),

3. *Cf.* explicațiile instructive ale lui Charles Sterling în *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1959.

în legătură cu Revoluția, care a întemeiat pictura modernă, natura moartă mai devine o dată grăitoare – și, din nou, ascunsă. Să ne amintim, de pildă, naturile moarte cu fructe ale lui Cézanne, în care lucrurile palpabile nu mai sînt aranjate într-un spațiu în care am putea să le apucăm cu mîna; ele sînt parcă exilate la suprafață, acolo unde le este spațiul propriu.

Ceea ce se poate numi, de acum înainte, conținut demn de un tablou nu mai sînt lucrurile, nu mai e unitatea lucrului individual și nici unitatea aranjamentului. Florile-soarelui pictate de Van Gogh intră ca un portret modern în structura suprafeței și abia dacă mai împrumută ceva ființei tabloului prin semnificația lor obiectuală. Oare nu e caracteristic faptul că putem recunoaște – cum recunoaștem natura moartă olandeză după acea lămîie semicojită – și natura moartă modernă, după un conținut preferat al tabloului, sau cum să-i spunem acestuia, care nu mai este conținut și care totuși e prezent? Mă gîndesc la chitară, așa cum apare ea la Picasso, la Braque, la Juan Gris și la alții – prima jertfă preferată a acelei dezintegrări a formei care s-a numit cubism. N-aș vrea să cercetez teoriile pe care le-au stabilit pictorii înșiși sau de care s-au lăsat convinși, pentru a fundamenta modul de a picta. Dar oare nu are nimic de-a face preferința pentru acest instrument, a cărui formă marcantă se împrăștie în toată părțile ca în niște fațete vibrante, cu faptul că e un instrument muzical? Nefiind el însuși creat pentru a fi privit, scăldat de valurile sunetelor ce se înalță din el și care se abat uneori pe suprafața tabloului, în ghirlande dansante de note, el evocă magic, mi se pare, modelul noii picturi, muzica „absolută" – acel gen de artă care a îndrăznit încă de secole să abandoneze orice conținut exprimabil, renunțînd astfel la orice relație de unitate extramuzicală. Se poate ca alți factori, de pildă tempoul vieții moderne, să fi sugerat fărîmițarea formelor constante ale obiectelor. Tabloul timpuriu al lui Malevici „Doamnă în metropolă" reprezintă aproximativ transformarea lumii în care trăim, în tabloul însuși, schimbare ce înlocuiește obiectul așezat și durabil. Oricum, s-a petrecut ceva colosal cînd, la începutul secolului nostru,

unitatea de așteptare privind conținutul tabloului a prins să se risipească și să se fărîmițeze într-o diversitate incomprehensibilă. Ceea ce rămîne sînt niște relații de forme și culori, fără suport obiectual, un fel de muzică pentru ochi, ce ne vine în întîmpinare răsunînd din limbajul care amuțește al tablourilor moderne.

Și atunci se pune întrebarea: ce anume formează unitatea lor compozițională? Cu siguranță că aceasta nu mai e unitatea conținutului polisemic a tabloului, nu mai este unitatea mută ce provine din lucrurile corporale. Ambele par să fie sleite de putere. Dar atunci, de ce fel este unitatea tabloului? Nu mai e, într-adevăr, doar unitatea obiectului, care-i lipsește tabloului modern; orice reprezentare despre unitatea a ceea ce e zugrăvit, a mitului, a fabulei povestite acolo sau a obiectualității [*Dinglichkeit*] recognoscibile, ce făceau odinioară din tablou un mimesis, a dispărut. În același sens, nu mai există nici o unitate a contemplării, ca în epoca perspectivei centrale, în care tabloul deschidea un fel de priveliște într-un spațiu interior. Chiar și după destrămarea tradiției iconografice a secolelor – și totuși, tocmai aceasta caracterizează multă vreme pictura, după ruptura cu tradiția din secolul al XIX-lea – punctul de fugă unitar putea să țină laolaltă chiar și detaliul accidental și perspectiva. Rama revine, în mod specific, acestui sens al tabloului. Ea ține totul laolaltă și delimitează, invitîndu-ne să pătrundem în profunzimea a ceea ce este astfel delimitat. Faptul că noul trebuie deseori să străpungă doar cu greutate și treptat crustele închistate ale vechiului face parte din marile curiozități ale vieții istorice. Nici chiar forța interioară a suprafeței tablourilor lui Cézanne n-a izbutit să sfărîme încă rama aurie, în degradare, a barocului. Este sigur însă că tabloul de astăzi nu e ținut compact de către ramă, ci – acolo unde are una – își ține de la sine strîns legată rama. Pornind de la care unitate? Prin ce forță?

Nu mai există nici unitatea de expresie. Desigur, acesta era un nou principiu de unitate care a început să domine în configurarea tablourilor epocii moderne de pe vremea cînd imitația,

repetarea unor conținuturi fixe și date dinainte au devenit o declamație goală. Unitatea expresiei psihice (nu atît a reprezentatului, cît a celui ce reprezenta), manuscrisul penelului, forța expresivă a acestei scrieri, cea mai sensibilă dintre toate, puteau să-i apară unei epoci de interiorizare drept cea mai potrivită autoreprezentare, pentru că astfel se îngrămădeau în tablou chiar și răspunsurile neștiute la enigma existenței. Astăzi, în mijlocul culturii mașiniste a epocii industriale, unitatea trăirii și a mărturiei sale spontane despre sine nu mai vrea să fie evidentă, ca principiu de unitate a creației picturale.

Lucrurile stau în realitate astfel: noțiunea despre tablou din muzeul clasic a devenit prea îngustă. Creația artiștilor a sfărîmat rama. Organizarea suprafeței ce constituie tabloul trimite dincolo de ea, spre legături mai largi. Vechea insultă adusă pictorilor, care spune despre un tablou că e decorativ, își pierde treptat caracterul său de la sine înțeles. Așa cum în vremuri mai vechi așezarea construcțiilor, a bisericilor și a piețelor, a spațiilor interioare înseși formula niște cerințe tabloului, pe care pictorul trebuia să le îndeplinească, tot astfel începe să pătrundă azi în conștiință, din nou, exigența formulată tabloului de către ceea ce e dinainte dat. Dacă privim creația artistică actuală sub acest raport, lucrurile se confirmă: arta la comandă a fost repusă în vechea ei demnitate. Lucrul acesta nu are numai motive economice. Arta comandată nu înseamnă (chiar dacă, din păcate, înseamnă deseori în chip secundar) că cel ce creează trebuie să se supună, împotriva propriei voințe, capriciului celui care face comanda; adevărata sa esență și demnitatea ei autentică stau în caracterul dinainte dat al temei, ce nu depinde de capriciul nimănui. Astfel, arhitectura modernă a căpătat, fără îndoială, o poziție conducătoare în cadrul creației artistice contemporane, pentru că formulează exigențe. Ea atrage în lumea raporturilor sale și artele plastice, prin trasarea dimensiunilor și a spațiilor. Actuala creație de tablouri nu mai poate respinge cu totul pretenția ca opera să nu atragă atenția numai asupra sa, invitînd la o

zăbovire, ci să trimită totodată la un context de viață, căruia îi aparține și la modelarea căruia contribuie.

Punem astfel încă o dată întrebarea : ce anume face unitatea tabloului ? Ce aflăm din tablou din tot ceea ce ne întîmpină în contextul vieții în care ne găsim ? Ne înconjoară astăzi puternice metamorfozări ale lumii vieții. Legea numărului devine vizibilă în toate. Formele sale de apariție sînt înainte de orice suma și seria, ceea ce este adunat și ceea ce se compune din elemente care se înlănțuie unul după altul. Sînt marcate prin ele aspectul celular, de fagure, al construcțiilor moderne de mari dimensiuni, dar și caracterul exact și punctual al modului de lucru modern, funcționarea regulată a circulației și a administrației. Ceea ce caracterizează suma și seria este caracterul interschimbabil al elementelor lor. Ține de ordinea vieții în care ne găsim faptul că un membru individual poate fi înlocuit și schimbat cu altul. „Partea mașinii vrea să fie acum lăudată" : planificare preliminară, schiță, montaj, fabricare, livrare, vînzare – și toate acestea guvernate de o reclamă care tinde să depășească pe cît mai repede posibil fiecare piesă terminată și livrată spre consum și s-o înlocuiască prin ceva nou. Ce mai poate însemna unitatea tabloului în această lume a caracterului șanjabil ?

Ori poate lucrurile se prezintă în așa fel încît tocmai în această lume a înserierii și a sumei unitatea tabloului cîștigă un nou accent propriu ? Nemaifiind înconjurate de unitatea unor lucruri stabile și familiare, în fața insignifianței tot mai mari a chipului și persoanei umane în lumea industriei, forma și culoarea tabloului se îmbină într-o unitate plină de tensiune, ce apare organizată începînd de la mijloc. Prin ce putere ? Ce dă stabilitate plăsmuirii ?

În creația de tablouri a pătruns ceva experimental care, sub raport calitativ, este cu siguranță altceva decît nenumăratele încercări ce făceau dintotdeauna din pictor un maestru. Construcția rațională, așa cum ne domină viața, vrea să-și facă loc și în travaliul constructiv al artistului plastic și tocmai prin aceasta creația sa are ceva din caracterul unui experiment. Ea

seamănă cu seria de încercări ce cîştigă noi date prin măiestria întrebării puse şi prin căutarea unui răspuns dedus din ea. În acest fel, caracterul de sumă şi de serie pătrunde şi în creaţia de tablouri a prezentului – şi nu numai în privinţa titlurilor. Şi totuşi, ceea ce se poate planifica şi construi şi repeta după bunul plac pătrunde brusc în vechile rînduri a ceea ce e unic şi izbutit. Adeseori, creatorul poate fi nesigur în privinţa a ce anume „are valoare" printre încercările sale. El se poate îndoi uneori, atunci cînd opera este terminată. Întreruperea procesului de muncă va comporta întotdeauna ceva arbitrar, iar întreruperea definitivă, în cel mai înalt grad. Se pare că există totuşi un criteriu după care se măsoară ceea ce e finalizat. Cînd densitatea structurii nu mai sporeşte, ci scade, continuarea lucrului devine imposibilă. Creaţia s-a sustras, s-a eliberat, este acum independentă, şi anume din propriul său drept, chiar şi împotriva voinţei (şi chiar a propriei interpretări) a creatorului său[4].

În cele din urmă, vechea relaţie dintre natură şi artă, care a dominat prin ideea de mimesis creaţia artistică a mileniilor, se împlineşte cu un sens nou. Cu siguranţă, nu mai este avută în vedere natura, nu la ea priveşte arta pentru a-i da naştere din nou. Ea nu mai este deloc un model desăvîrşit, exemplar, ce trebuie imitat – şi totuşi, pe propriile sale căi îndărătnice, opera de artă are natură. Acel lucru închis în sine, crescut în jurul unui centru al tabloului, are ceva legic şi constrîngător. Ne ducem cu gîndul la cristal. Acesta, de asemenea, nu-i nimic altceva decît natură, în pura legitate a construcţiei sale geometrice, dar, în belşugul fiinţei amorfe şi pulverizate, el ne întîmpină ca fiind ceva rar, dur, scînteietor. În acelaşi sens, tabloul modern are ceva din natură. El nu vrea să exprime nici o interioritate. Nu pretinde nici o empatie în dispoziţia sufletească a artistului. Este necesar în sine şi prezent aici parcă

4. În studiile mele despre creaţiile poetice neterminate ale lui Goethe (actualmente în *Ges. Werke*, vol. IX, pp. 80-111), m-am ocupat de această problemă, pornind de la un exemplu.

dintotdeauna, ca și cristalul: falduri pe care le face ființa, dezagregări (din pricini meteorologice), cute și rune, în care timpul devine durată. Abstract? Concret? Cu obiect? Fără obiect? Un zălog de ordine. Artistul modern se va înțelege cu greu pe sine cînd va căuta un răspuns la întrebarea ce anume zugrăvește de fapt. Autointerpretarea artei este totdeauna un fenomen secundar. Ar trebui să-l urmăm pe Paul Klee – care trebuie să fi știut acest lucru – cînd se apără împotriva oricărei „teorii în sine", cînd pune accentul pe opere, „și anume pe cele născute și nicicînd pe următoarele" (*Tagebücher*, nr. 961). Artistul modern este nu atît un creator, cît un descoperitor a ceea ce nu s-a văzut, ba chiar un inventator a ceea ce n-a existat vreodată și care pătrunde prin el în realitatea ființei. Curios însă: măsura ce i se aplică nu pare a fi alta decît cea care s-a aplicat dintotdeauna artistului. O găsim exprimată la Aristotel (fiindcă ce-i just și nu se află la Aristotel?): o operă corectă este aceea căreia nu-i lipsește și nu-i prisosește nimic, căreia nu-i poate fi adăugat nimic și din care nu se cuvine să fie scos nimic. O măsură simplă, o măsură grea.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

Tablou și mimică

Neîncrederea conștiinței actuale în orice formă de deghizare tradițională este mare. Ce problematice sînt astăzi tablourile religioase, portretul, cît de problematic este însuși peisajul ce ne e familiar, însufleţit de oameni și căruia aceștia îi dau formă – cînd toate acestea devin obiect al picturii. Cu atît mai mult e valabil acest lucru pentru limbajul ce vine din depărtarea vremurilor, dintr-o cultură străină, dintr-o lume religioasă închisă pentru noi, limbaj care ne vorbește din tradiția umanistă. Cînd o asemenea lume de simboluri, încărcată cultural, este adoptată de un pictor modern, ne întrebăm dacă nu cumva este tăinuit aici ceva ce ar trebui, de fapt, să ne determine cu întreaga-i tărie și ascuțime – și, într-adevăr, chiar ne determină. Fiindcă doar sărăcia de simbol – ba chiar renunțarea la el – este totuși ceea ce determină arta actuală în toate domeniile sale – și aceasta cu siguranță nu dintr-un capriciu, nu pur și simplu ca urmare a unei mode sau a vreunor manipulări, ci pentru că o artă care are să ne spună astăzi ceva trebuie să asculte de ceasul prezent.

Se numește simbol ceva prin care recunoaștem. Și într-adevăr, pentru ora la care ne aflăm, sărăcia de simbol este o caracteristică. Ea corespunde incognoscibilității și lipsei de personalitate crescînde a lumii în care trăim. Recunoașterea este esența oricărui limbaj simbolic, iar arta, indiferent cum arată, nu poate fi nicicînd altceva decît un limbaj al recunoașterii. Chiar și arta actuală, care ne propune atîtea enigme chinuitoare, cînd îi privim fața mută, rămîne un mod de recunoaștere. Ne întîmpină în ea însăși imposibilitatea de cunoaștere care ne înconjoară. Scrierea ei este una cifrată – ceva ce am vrea să citim, fiindcă în ea se mărturisește un sens. Dar e o scriere

făcută din semne neinterpretabile, indescifrabile. În pictură, cunoaștem aceste semne ca elemente ale suprafeței: punct, linie, parte de suprafață, culoare – iar ceea ce stă scris în acest cifru este scris într-un mod indicibil, impalpabil, care nu poate fi pus în legătură cu alte experiențe – și totuși, e de așa natură încît spunem: construcția se susține, mișcarea este prinsă, a fost găsită o soluție. Există, astfel, o relație cu sens în tot ceea ce ne înconjoară în chip de configurare de artă modernă, însă o relație fără cheie. Muzica, poate cea mai înaltă dintre arte, ne arată de secole că așa ceva este cu putință. Orice compoziție de „muzică absolută" are această structură, adică e o relație cu sens, fără cheie. Nici „pictura absolută" din zilele noastre nu a părăsit spațiul unor asemenea relații cu sens, în cadrul cărora continuăm să trăim.

Cu atît mai mult trebuie să ne întrebăm: mai poate deveni credibilă artistic și astăzi invocarea magică a conținuturilor mitice din lumea grecească, familiar-venerabilă și totuși ireal de îndepărtată, așa cum a căpătat ea formă în epopee și în dramă? Sînt simbolurile sale apte să devină niște cifruri ale incognoscibilității? Este sigur că nu se poate face nimic cu formele cognoscibilului și nici cu simbolurile ce ne sînt familiare – pentru oricine privește retrospectiv evoluția ultimelor două secole și trebuie să admită, cu această ocazie, că, începînd de la baroc și de la autoreprezentarea și autoînălțarea sa creștin-umanistă, nici un simbolism unitar nu a mai reușit să cîștige caracter obligatoriu autentic. Nu vorbesc deloc despre istovirea celor care căutau, în epoca clasicismului, niște mărturii imagistice. Amintesc doar de ceea ce simte cineva atunci cînd, venind dinspre intensul colorit și voința puternică de abstract a secolului actual, se vede pus în fața unor tablouri ale unui maestru cum e Feuerbach de pildă, sau în fața unor lucrări ale nazarinenilor. Avînd în vedere o asemenea experiență, te întrebi dacă un artist de astăzi mai poate scoate, în genere, din tradiția mitic-umanistă ceva ce-ar putea să devină un simbol al incognoscibilității noastre.

Desigur, epoca noastră păstrează o imagine schimbată a grecilor, care nu mai este acea nobilă umanitate a lui Goethe, așa cum o zugrăvește în *Ifigenia*, opunînd-o moravurilor barbare ale tracilor. Datorită lui Jacob Burckhardt și lui Friedrich Nietzsche, a intrat azi în conștiința generală ideea că grecii nu erau ceea ce clasicismul a înălțat în fața noastră, o dată cu acel model de umanitate nobilă. Tocmai pentru că ne dăm seama permanent de fundalul pe care se înalță seninătatea apolinică a artei grecești, aceasta conferă astăzi exactitate tradiției umaniste. Și redescoperirea lui Friedrich Hölderlin în secolul nostru – care a fost, de fapt, prima sa descoperire – a devenit un eveniment atît de mare nu în cele din urmă fiindcă opera sa confirmă această nouă imagine a lumii grecești, văzută mai profund, în care titanii, ca prezență constantă, subterană, clocotind în umbră, sînt văzuți laolaltă cu formele modelate ale strălucirii olimpiene și ale măreției lumii [1].

Ceea ce ne apare nouă, celor de azi, din toate acestea este transformarea tradiției umaniste, care o face să participe la acea incognoscibilitate. Ea ne transmite însă astfel, la rîndul său, aceeași enigmă a ființei umane (așa cum ne cunoaștem și sîntem de necunoscut) în acea tensiune dintre natură și spirit, animalitate și divinitate, care alcătuiește ființa umană : un dat dizarmonic, ce se întregește și nu se lasă niciodată separat, care străbate enigmatic modalitățile noastre de comportare spirituale, cele mai specifice și mai personale, ca un torent natural, făcînd să răsune armonic-dizarmonic inconștientul ființei noastre naturale, împreună cu ființa conștientă, emoționată și volitivă. Cred că aceasta este ceea ce religia greacă, așa cum ne glăsuiește din epopee și dramă, face să fie mereu semnificativ într-un mod nou. Ea este o primă încercare de rezolvare a enigmei care sîntem.

Putem sesiza acest lucru, într-un fel unic, la Homer și Hesiod ; la Homer, prin acea relatare minunat de aventuroasă – și totuși mereu omenească și apropiată – despre războiul troian

1. *Cf.* lucrările despre Hölderlin și studiile despre Goethe în *Ges. Werke*, vol. IX.

și întoarcerea eroilor, iar la Hesiod, prin acea istorie a zeilor, de o cu totul diferită și profundă stranietate. E înspăimîntător ce ni se povestește acolo despre generațiile timpurii ale zeilor, înainte ca Zeus să-și fi început domnia asupra Olimpului – iar acum înțelepciunea și justiția îi conduc pe zei și pe oameni. Depărtarea legendei, Troia, întoarcerea, nenorocirea ce-i lovește pe cei ce se întorc și neamurile lor devin prin Homer un izvor mereu curgător de legendă și cîntare mitică. Dacă la el izvorul apare încă la distanța povestitorului ce istorisește, în uriașa sa epopee, despre tratamentul aplicat de zei omului și despre suferința omului din pricina zeilor – teatrul grecesc este preschimbarea unică a aceste întregi lumi de legendă și fabule în nemijlocirea prezentului cultic. Ambele, epopeea și drama grecilor, oricît de depărtate ne-ar apărea, au prezență și continuă astfel să ne spună mereu ceva despre noi atunci cînd ne dau de știre despre zei și oameni, despre locțiitorii eroici ai tuturor celor ce trăiesc astăzi.

Îi datorăm în special filologului Walter F. Otto ideea că zeii greci sînt aspecte ale lumii înseși, rămînînd astfel accesibili pentru noi în experiență, chiar dacă nu în sensul lor originar, în mod obligatoriu religios și cultic. Ei păstrează o realitate. Brusca schimbare a aspectului lucrurilor ne face și pe noi să încremenim : ceva se întîmplă și deodată totul e altfel. Umbrire, întunecime, nebunie, nenorocire, boală, moarte, dragoste, ură, entuziasm, fanfaronadă, gelozie, întregul mare panoptic al suferințelor și al pasiunilor omenești, pe care grecii l-au trăit ca realitate a configurărilor divine, nu ne este nici nouă necunoscut. Experiența fundamentală, cunoscută nouă tuturor, constă în aceea că ceva se abate asupra oamenilor – și în felul său specific. Despre aceasta ne vorbește mitul grecesc.

Ne putem întreba : o astfel de copleșire este oare totul ? Nu sîntem oare, înainte de orice, ființe ce acționează, nu există conflict, decizie, ratare, culpă ? Și nu sînt toate acestea prezente și în epopeea și în drama grecilor ? Firește ; dar printre convingerile cele mai rodnice ale cercetării moderne în domeniul științelor Antichității, contează faptul că noi privim cu totul

altfel „acțiunea din dramă" și tocmai de aceea și acțiunea din epopee – iar lucrul cel mai uimitor e că nu le privim cu ochi înstrăinați. Cînd găsim la Homer evocări potrivit cărora zeii sînt cei care determină deciziile oamenilor și cînd găsim apoi alte evocări, mai subiective, gîndite mai mult, mai conștiente, conform cărora eroul se bate cu pumnul în piept și ia singur decizia, cuprins de chinuri și îndoieli, nu ne mai gîndim azi la niște straturi diferite ale epopeii, să zicem, la niște autori mai vechi și la alții mai noi. Știm astăzi, ca urmare a unei observări mai atente – adică și dintr-o autoobservare mai atentă –, că Homer are dreptate să spună ambele lucruri în aceeași frază. De pildă, cînd cineva se hotărăște și Atena îi inspiră decizia nu înseamnă că se afirmă două lucruri, dintre care numai unul poate fi adevărat: ori autorul se hotărăște, ori Atena îl inspiră. În realitate, este vorba de același eveniment, dar sub un alt aspect. Filologii – îi am în vedere, înainte de toate, pe Bruno Snell și pe Albin Lesky[2] – au demonstrat că în epopeea antică și chiar și în dramă „acțiunea" este o concepție despre sine cît se poate de unilaterală a omului modern. Faptul că vedem astăzi mai clar acest lucru nu-l datorăm în primul rînd unui progres al științei, ci propriilor noastre trăiri, care ne-au constrîns să înmormîntăm anumite iluzii legate de ființa umană și să privim mai serios și mai dubitativ enigma numită om.

Grecii și-au înțeles soarta în mod religios. Ceea ce li se întîmplă oamenilor se datorează zeilor care se ceartă unii cu alții. Nu e vorba aici de vină și ispășire, ci de destin, ba chiar de jertfă. Ce grandioasă înțelepciune se află în ideea de jertfă, ce participare, ce desființare a granițelor dintre eu și tu și noi, ce fuziune deosebită a tuturor, în care destinul nostru finit este transcendat! Oricît de proprii lumii grecești, toate acestea nu ne apar totuși ca un moment străin al existenței, separat de noi prin abisul vremurilor și împins de cealaltă parte, ci

2. *Cf.* lucrările lui Bruno Snell și, mai recent, Albin Lesky, *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos* (SBd. Heid. Akad. d.W., 1961, Abh. 4).

constituie ajungerea pînă departe a propriei noastre ființe omenești, pluralitatea de straturi a acestei ființe – prezentă aici la modul grecesc. Dacă mi-e îngăduit să vorbesc o clipă despre limbajul filosofiei, mă pot explica aici prin opoziția pe care o face Hegel între substanță și subiect. Substanța – la el și aici – nu desemnează acea categorie a cunoașterii grecești a naturii, pe care o vedem trecînd prin metafizica mileniilor, ci este un termen pe care sîntem deprinși să-l folosim cu toții în sens hegelian, cînd vorbim, de exemplu, de un spirit substanțial sau cînd spunem despre cineva că e într-adevăr un om foarte deștept, dar că nu are deloc substanță. Substanță înseamnă aici acel ceva care susține, care nu iese la iveală, nu e ridicat la lumina conștiinței reflexive, ceva ce nu se declară niciodată pe deplin dar fără de care luminozitatea, conștiința, exprimarea, comunicarea, cuvîntul ce nimerește în plin nu pot exista. Substanță este „spiritul care ne poate uni". Formularea lui Rilke, pe care o citez, indică faptul că spiritul e mai mult decît știe fiecare individ și decît știe despre sine însuși. Hegel a invocat categoria substanței pentru a înțelege ce este spiritul unui popor – sau spiritul timpului ori al unei epoci –, și anume o realitate extinsă ce-i poartă pe toți și care nu este conștientizată și cunoscută în mod adecvat de nici un individ. Cînd religia greacă vede în om pe cel hotărît mai mult de acțiunea zeilor decît pe cel ce se decide singur, ea apreciază just tocmai adevărul că totdeauna sîntem cu mult mai mult și altceva decît ceea ce știm despre noi și că ceea ce ne depășește atît de mult pe noi și cunoștințele noastre este tocmai ființa noastră intrinsecă.

În ce poziție se găsește arta actuală față de acest adevăr, care continuă să fie valabil, și față de forma sa de manifestare grecească? Să facem abstracție de poezie și de posibilitățile ei de a ne înfățișa ceva într-o spunere evanescentă, în așa fel încît lucrul acela este de față pentru noi, cu energia unui prezent autentic, și ne emoționează. Modul în care ceea ce a fost odinioară și ceea ce este astăzi se oglindesc reciproc, astfel încît tragedia antică se trezește la o transpunere poetică mereu

înnoită, constituie o temă aparte. Arta plastică nu cunoaşte o astfel de dispariţie a cuvîntului şi reînvierea sa în materialul lingvistic al prezentului. Ea trebuie să rămînă în domeniul vizibilului şi ca vizibil – şi aceasta într-o lume în care, sub loviturile de ciocan ale travaliului modern, arta se preschimbă tot mai mult în ceva lipsit de înfăţişare, în abstracţie, construcţie, nivelare, conformitate. Cum ar putea religia artistică a grecilor, configuratoare de oameni, să revină în creaţia actuală de tablouri? Cu siguranţă, nu pur şi simplu ca o recunoaştere a ceva cunoscut şi cel mai puţin ca o recunoaştere a unor figuri bine cunoscute, aşa cum a pictat-o Feuerbach pe Ifigenia „căutînd cu sufletul ţara grecilor". Ceea ce ne e cunoscut tuturor este mai degrabă ceea ce nu poate fi cunoscut, în care doar din cînd în cînd o urmă de sens licăreşte fulgerător. Cum se mai poate mărturisi aceasta într-un mod omenesc?

Aş vrea să spun că o poate face în limbajul mimicii. Spunem de obicei că în mimică este prezent ceea ce ea exprimă. Mimicile sînt ceva cu totul trupesc – şi ceva cu totul sufletesc. Nu există ceva interior care să se deosebească de mimică şi să se trădeze prin ea. Ceea ce mimica spune ca mimică reprezintă întreaga sa fiinţă. Orice mimică este, prin urmare, închisă totodată într-un chip enigmatic. Atît cît trădează, tot atît şi păstrează ca secret propriu. Pentru că ceea ce licăreşte în mimică este fiinţă de sens, şi nu cunoştinţe de sens. Ea este – în concepţia lui Hegel – substanţială, nu subiectivă. Orice mimică este omenească, dar nu orice mimică aparţine exclusiv unor oameni – ba chiar nici una nu e simpla expresie a unui om ca individ. Ea oglindeşte întotdeauna, ca şi limba, o lume a sensului căreia îi aparţine. Şi niciodată mimicile umane nu sînt singurele care fac lizibilă această lume şi pe care un pictor le poate aduce la lumină.

Reflecţiile acestea ne conduc la tablourile lui Werner Scholz ce prezintă subiecte din mitologia greacă. Iată, de pildă, un tablou ce înfăţişează trei corăbii, trei corăbii cu pînze, în stilul unei idei primordiale despre corabia cu pînze, ce corespund totuşi aproximativ reprezentării noastre despre corăbiile cu

pînze antice sau mediteraneene: o pînză roșie, una verde și una mai mult cenușie. Stau una în spatele alteia, de parcă ar fi clădite. La orice ne-am putea gîndi cînd le privim: fie la întoarcerea grecilor de la Troia, fie la călătoria lor abia începută, înainte de înfrîngerea Troiei, fie la adevărata lor călătorie de întoarcere, ce s-a desfășurat atît de nefericit, după dărîmarea Troiei, la fel cum putem să nu avem în vedere nimic din toată această lume grecească – în orice caz, aici nu este reprodus nimic din ceea ce s-a petrecut vreodată, într-o epocă mitică sau reală. E mai degrabă nesiguranța călătoriei, soarta îndoielnică ce-l așteaptă pe fiecare dintre cei purtați pe aceste corăbii – din ce patrie oare? Mimica destinului însuși al vieții este cea care e prezentă în aceste corăbii.

Sau peisajele, ce sînt peisajele la Werner Scholz? Litoralul ce ne privește cu ochii stinși ai mării, ruina ce-și înalță acuzele la adresa trecutului ca pe niște brațe cu gheare, ba pînă și florile înseși, peștii, bufnițele, fluturii – toate acestea sînt mimici[3]. Desigur, este un gen de mimică absolut aparte. Limba vorbită aici este limba mută a heraldicii, acea limbă a blazoanelor, în care se recunosc, fără cuvinte, cei ce-și aparțin unii altora. Și, în sfîrșit, mimicile omenești. Ele nu sînt mimici ale unor oameni izolați în cadrul unei lumi înconjurătoare, înfățișată în tablou, ci mimici de tablou propriu-zise. Nu sînt doar schițe ale unei figuri omenești, recognoscibile numai ici și colo – nu totdeauna foarte ușor recognoscibile –, o figură ce face sau este o mimică, ci mai curînd lucrul de care această figură se distinge, în care este întrețesută, potrivit cu legile suprafeței și culorii, dar nu mai puțin mimică ea însăși. Există, de exemplu, o Antigonă care, închisă între ziduri, decade îndreptîndu-se spre moartea prin înfometare, după ce a pus legea celor dispăruți deasupra legii statului. Această Antigonă nu este reprezentarea unei figuri legendare grecești, care se distinge de fundalul său. Este mimica prăbușirii consimțite și nimic altceva, iar o dată cu ea se prăbușesc și stîncile care o închid. Este

3. *Cf.* printre altele cartea mea despre Werner Scholz (Recklinghausen, 1968).

o singură mimică ce întreţese omul cu lumea. Sau Penthesilea, mimica acelei călăreţe care trece în goană pe un bidiviu, vîjîind, vînată şi vînînd, pînă cînd e nimerită de săgeată şi se prăbuşeşte. Nu e nevoie să mai explic mimica originară a acestei vînători şi a acestei situaţii de a fi vînat, pînă cînd ne atinge săgeata. Sau mimica lui Oreste – pe partea stîngă a tripticului – care, în faţa catastrofei ce se urzeşte, ţine capul aplecat în aşa fel încît oricine, fără să ştie ceva, vede că acest om în plină acţiune constituie o jertfă. El îşi ţine gîtul pregătit pentru lovitura celui atotputernic. Alte tablouri îşi dau consimţămîntul şi mai uşor, şi mai repede; de exemplu, Ariadna cea abandonată, care priveşte în zările albastre, de pe ţărmul mării de la Naxos: avem aici mimica de jertfă a dragostei. Sau o altă jertfă, Ifigenia: ceea ce apare în tablou este gestul uriaş al unei persoane ce se oferă pe sine drept jertfă. Această victimă ştie ce înseamnă sacrificiul de sine. Jertfa este prezentă în ea.

În toate aceste tablouri nu e vorba de nimic altceva decît de mimici, adică de ceva ce-şi poartă în sine semnificaţia şi reprezintă mult mai mult decît ceea ce ne este cunoscut doar din cunoştinţele umaniste. Sînt mimici de tablou ce rămîn ataşate cu totul de suprafaţa tabloului, chiar şi acolo unde poartă trăsături omeneşti. Aşa cum licăreşte, de pildă, întregul joc seducător de culori al lumii multicolore pe trupul oferit al nimfei Calypso, pe cînd, dimpotrivă, Ulise care se abate din drum pare interschimbabil, un suplinitor care aproape nu e prezent, ca o umbră defunctă. Este caracteristic faptul că, pe măsură ce Werner Scholz prezintă în tablourile sale mai multe figuri omeneşti, în care se exprimă deci subiectivitatea, interioritatea umană, scriitura sa devine tot mai discretă, pînă la ilizibil. Abia dacă se mai pot zări o mimică, o simplă linie a nasului, eventual o privire întoarsă în sus, de exemplu cînd Alceste se îndreaptă din nou spre lumea de deasupra. Există foarte puţină psihologie aici, foarte puţină interpretare a unui interior subiectiv, aproape totul e numai interioritate a măştii, în spatele căreia nu se află nimic, interioritate din pură întoarcere, o enigmă deschisă către ea însăşi – ceea ce sîntem noi.

Nu se va putea susține că aceste tablouri sînt văzute grecește. Aș vrea să spun, din contra, că sînt văzute cu ochii noștri. Iar a vedea cu ochii noștri înseamnă, de la bun început, a vedea ca unul care a parcurs întreaga mare istorie a interiorității creștine. Dar tocmai din această cauză ceea ce este grecesc e văzut aici ca prezent. Vechea enigmă – omul – ne este propusă în aceste lucrări ale unui pictor actual, prin faptul că el prezentifică într-o formă nouă soluții grecești. Pare că este, într-adevăr, posibil să se arate rezumativ, printr-un singur tablou, ceea ce e valabil pentru toate. El se cheamă „Iphigeneia". O Ifigenie tratată foarte în albastru. Nu este prezentă aici nici nostalgia unei ființe ce tînjește să se întoarcă în patria sa, nici jalea celei ce se sacrifică, trebuind să-și părăsească și țara, și viața. Nu este nicidecum povestit mitul răpirii Ifigeniei din patria sa. Ifigenia este prezentă mai degrabă ca *ființa răpită*, care face ca granița ei să atingă celălalt imperiu, cel invizibil. Tabloul înfățișează însăși starea de răpire. Întrucît totul este cifrat pînă la incognoscibil, ceea ce trebuie ghicit devine imediat grăitor.

În felul acesta, nimic nu ne este povestit aici și nimic cunoscut nu este reinterpretat. Există o trăsătură heraldică în ansamblul acestei opere. Armoariile cavalerești ale ființei noastre umane stau în fața noastră în tablouri, ca blazoane și embleme în care ne recunoaștem, fără a ne putea înțelege și dezlega misterul, simboluri ale imposibilității de cunoaștere, în care ne întîlnim cu noi și cu lumea noastră, ce devine mereu mai de necunoscut. Ceea ce anevoie mai izbutește cuvîntului poeților – al lui Homer ca și al tragicilor – în răsfrîngerea traducerii poate reuși în cazul artistului plastic din zilele noastre, atunci cînd condensează vechea legendă în simplitatea marii mimici.

Index

A

Adorno, Th.W. 99, 147
Altdorfer, A. 73
Aristotel 20, 22-26, 45, 56-58, 68, 82-83, 95, 121, 172, 192, 204, 208

B

Bach, J.S. 64, 124
Baeumler, A. 80
Balzac, H. de 165
Baumgarten, A.G. 79, 81-82, 90, 143
Becker, O. 163
Beckmann, M. 190
Beethoven, L. van 108
Benjamin, W. 102
Benn, G. 6
Boehm, G. 68
Braque, G. 94, 194
Brecht, B. 70, 90
Broch, H. 14
Bröcker, W. 20
Burckhardt, J. 203

C

Calderón 182
Callas, M. 126
Cassirer, E. 160
Celan, P. 37
Cézanne, P. 69, 194-195

D

Dante 34
Descartes, R. 53
Dionysos 110, 180, 182
Dostoievski, F. 38-39, 93, 165
Duchamp, M. 87

E

Epicur 148
Eschil 123

F

Feuerbach, A. 202, 207
Fichte, J. 57, 143, 160
Flacius, M. 137
Flaubert, G. 165
Frank, M. 158
Fubini, E. 18

G

Gehlen, A. 16, 118, 190
Goethe 7, 31, 41, 45, 99, 103, 149, 160, 198, 203
Gogol, N. 165
Gris, J. 16, 19-20, 194
Guardini, R. 87

H

Hamann, R. 95
Heem, J.D. de 192
Hegel, G.W.F. 42, 45, 65-67, 77, 98, 101, 106, 119, 145, 147, 151-152, 159-161, 172-174, 206-207
Heidegger, M. 35, 103, 157, 165, 169, 174
Heraclit 141, 173
Herder, J.G. 165
Herodot 31
Hesiod 13, 31, 131-132, 203-204
Hölderlin, F. 14, 40, 171, 203
Homer 13, 31, 34, 132, 203, 204, 205, 210
Hönigswald, R. 116
Hristos 104, 136
Huizinga, J. 87
Husserl, E. 39, 146, 158, 167-168

I

Immermann, K.L. 68
Ingarden, R. 6, 93
Iser, W. 65

BUCHAREST CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

J

Jaspers, K. 165
Jauss, H.R. 163
Joyce, J. 15
Jünger, E. 7

K

Kafka, F. 11, 14
Kahnweiler, D.-H. 16-17, 20
Kant, I. 20-21, 57, 82-87, 92-93, 95-98, 114, 143-144, 146-148, 151-163
Kerényi, K. 110
Kierkegaard, S. 165
Klee, P. 199
Koller, H. 105
Kommerell, M. 86
Koselleck, R. 73

L

Lao-zi 128
Lesky, A. 205
Lessing, G.E. 86
Luther, M. 35-36, 104, 140

M

Malevici, K. 19, 194
Mallarmé, St. 42, 135, 169, 174
Malraux, A. 83, 121
Mann, Th. 14
Marcel, G. 165
Marées, H. von 69
Merleau-Ponty, M. 165
Milton, J. 34
Mnemosyne 14
Mondrian, P. 139
Musil, R. 14

N

Nietzsche, F. 61, 118, 165, 203
Novalis 140

O

Oedip 11, 123, 139
Otto, W.F. 110, 177, 204

P

Parmenide 173
Picasso, P. 19-20, 94, 194
Pitagora 20, 26
Platon 22-23, 26-27, 45, 47, 49-50, 63, 74-75, 77-78, 81, 99, 130, 145, 166-168, 172-174, 189
Plessner, H. 118
Proust, M. 15

R

Rilke, R.M. 6, 103, 187, 206

S

Sartre, J.-P. 165
Scheler, M. 118
Schelling 160
Schiller, F. 41, 57, 77, 99, 103, 160, 162, 182-183
Schleiermacher, F. 128, 151
Scholz, W. 207-209
Schopenhauer, A. 161, 165
Schütz, H. 64
Shakespeare, W. 41, 46, 86
Snell, B. 205
Sofocle 123
Stendhal, H. 165

T

Tacitus 63
Thorvaldsen, B. 93
Tizian 94
Tolstoi, L. 165
Trede, J.H. 156

U

Udine, J. da 193
Ulise 209

V

Valéry, P. 6, 167
Van Gogh, V.W. 194
Velázquez, D. 94, 97
Vergiliu 34
Vetter, E.M. 192

W

Wieland, W. 160
Winckelmann, J.J. 45
Wölfflin, H. 19

Z

Zwingli, U. 104

Cuprins

Creaţie poetică şi interpretare 5
Artă şi imitaţie 15
Despre contribuţia poeziei la căutarea adevărului 31
Poezie şi mimesis 45
Jocul artei 53
Actualitatea frumosului. Arta ca joc, simbol şi sărbătoare 63
Experienţa estetică şi cea religioasă 127
Intuiţie şi plasticitate 143
Filosofie şi poezie 165
Despre caracterul festiv al teatrului 177
Despre amuţirea tabloului 189
Tablou şi mimică 201
Index 211

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PLURAL M

1. Émile Durkheim – *Formele elementare ale vieții religioase*
2. Arnold Van Gennep – *Riturile de trecere*
3. Carlo Ginzburg – *Istorie nocturnă*
4. Michel de Certeau – *Fabula mistică*
5. G.W. Leibniz – *Eseuri de teodicee*
6. J. Martín Velasco – *Introducere în fenomenologia religiei*
7. * * * – *Marele Inchizitor. Dostoievski – lecturi teologice*
8. Raymond Trousson – *Istoria gîndirii libere*
9. Marc Bloch – *Regii taumaturgi*
10. Filostrat – *Viața lui Apollonios din Tyana*
11. Diogenes Laertios – *Despre viețile și doctrinele filosofilor*
12. Ștefan Afloroaei – *Cum este posibilă filosofia în estul Europei*
13. Gail Kligman – *Nunta mortului*
14, 15. Jean Delumeau – *Păcatul și frica*
16. Mihail Psellos – *Cronografia. Un veac de istorie bizantină. 976-1077*
17. Cicero – *Despre divinație*
18, 19. Elena Niculiță-Voronca – *Datinele și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică*
20. * * * – *Carmina Burana. Antologie de poezie latină medievală*
21. Paul Zumthor – *Babel sau nedesăvîrșirea*
22. Porfir – *Viața lui Pitagora. Viața lui Plotin*
23. E.R. Dodds – *Grecii și iraționalul*
24. Jean Delumeau – *Mărturisirea și iertarea. Dificultățile confesiunii. Secolele XIII-XVIII*
25. Thomas de Aquino – *Despre ființă și esență*
26. I.-Aurel Candrea – *Folclorul medical român comparat. Privire generală. Medicina magică*
27. Vladimir Petercă – *Regele Solomon în Biblia ebraică și în cea grecească. Contribuție la studiul conceptului de* midraș
28. Emmanuel Lévinas – *Totalitate și Infinit*
29. * * * – *Evanghelii apocrife*
30. Jacques Le Goff – *Omul medieval*
31. Jacques Derrida – *Spectrele lui Marx. Starea datoriei, travaliul doliului și noua Internațională*
32. Gabriel Andreescu, Gusztáv Molnár (ed.) – *Problema transilvană*
33. Seneca – *Naturales quaestiones. Științele naturii în primul veac*
34. Cristian Bădiliță – *Platonopolis sau Împăcarea cu filozofia*
35. Hans-Georg Gadamer – *Elogiul teoriei. Moștenirea Europei*
36. Pavel Florenski – *Stîlpul și Temelia Adevărului. Încercare de teodicee ortodoxă în douăsprezece scrisori*
37. Eugenio Garin – *Omul Renașterii*
38. Julien Ries – *Sacrul în istoria religioasă a omenirii*

39. Virgil Nemoianu – *Jocurile divinității. Gîndire, libertate și religie la sfîrșit de mileniu*
40. Robert Darnton – *Marele masacru al pisicii și alte episoade din istoria culturală a Franței*
41. * * * – *Antihristul*
42. Lie Zi – *Calea vidului desăvîrșit*
43. Cicero – *Despre destin*
44. Michel Vovelle – *Omul Luminilor*
45. Françoise Bonardel – *Filosofia alchimiei. Marea Operă și modernitatea*
46. Tatiana Slama-Cazacu – *Strategeme comunicaționale și manipularea*
47. * * * – *Trei apocrife ale Vechiului Testament*
48. Jacques Le Goff – *Sfîntul Francisc din Assisi*
49. A.R. Radcliffe-Brown – *Structură și funcție în societatea primitivă. Eseuri și discursuri*
50. François Furet – *Omul Romantic*
51. Hans-Georg Gadamer – *Actualitatea frumosului*

În pregătire:

Isabelle Stengers – *Inventarea științelor moderne*
Plinius – *Naturalis historia. Enciclopedia cunoștințelor din Antichitate*
Silviu Rogobete – *O ontologie a iubirii. Subiectul și realitatea personală supremă în gîndirea teologică a părintelui Dumitru Stăniloae*
Guglielmo Cavallo – *Omul bizantin*
Claude Karnoouh – *Comunism/Postcomunism și modernitate tîrzie. Încercări de interpretări neactuale*

47-25/2000

Bun de tipar: august 2000. Apărut: 2000
Editura Polirom, B-dul Copou nr. 4, P.O. Box 266,
6600, Iași • Tel. & Fax (032) 214.100; (032) 214.111;
(032) 217.440 (difuzare); E-mail: polirom@mail.dntis.ro
București, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7;
Tel.: (01)313.89.78, E-mail: polirom@dnt.ro

Tiparul executat la S.C. Polirom Co. S.A.
6600 Iași, Calea Chișinăului nr. 32
Tel. (032) 230323; Fax (032) 230485

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
78.000 lei

SCU IAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

«Există pentru sufletul surghiunit în greutatea teluricului, pentru acest suflet care şi-a pierdut, ca să zicem aşa, aripile, încît nu se mai poate avînta spre înălţimile adevărului, o experienţă în care aceste aripi încep să-i crească din nou, dîndu-i posibilitatea să se înalţe. Este experienţa iubirii şi a frumosului, a iubirii de frumos. Platon gîndeşte această trăire a iubirii născînde laolaltă cu întrezărirea spirituală a frumosului şi a adevăratelor ordonări ale lumii. Datorită frumosului reuşim să ne aducem aminte multă vreme de adevărata lume. Aceasta e calea filosofiei. El numeşte frumos ceea ce străluceşte şi atrage mai mult, cu alte cuvinte, vizibilitatea idealului.»

Hans-Georg Gadamer

CEU

ISBN 973-683-533-2

9 789736 835339

Plural EDITURA POLIROM

Pe copertă: Robert Delaunay, *Contraste simultane: Soarele şi Luna*, Muzeul de Artă Modernă, New York

POLIROM

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY